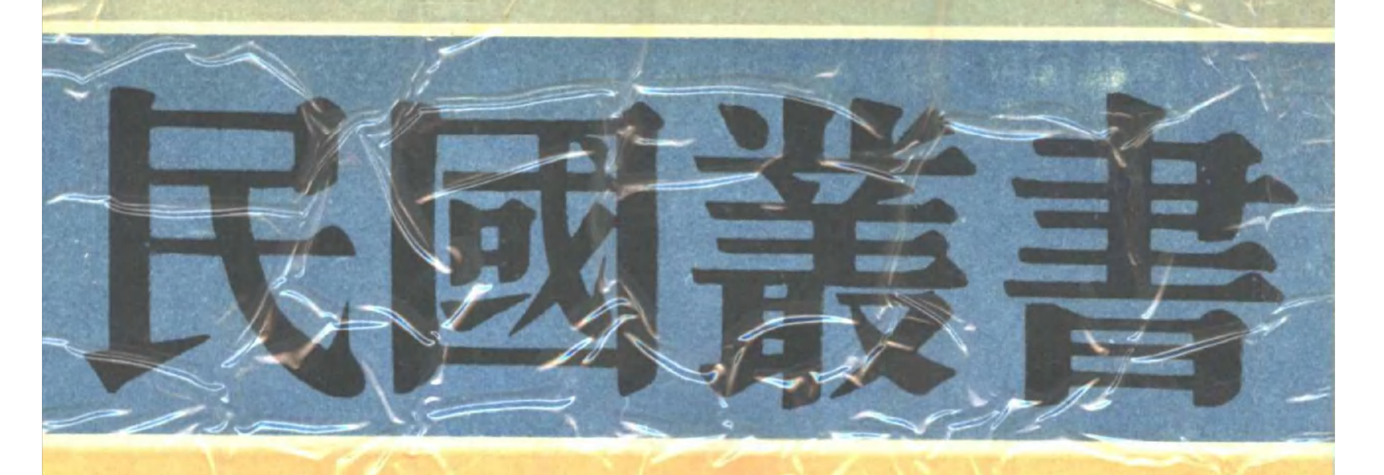


民國叢書

第三編

·58·

新藝術全集

新藝術社編

中華民國廿四年十一月三版

原價 大洋一元

特價 大洋三角

編輯者 新藝術社

出版者 大光書局

發行者 陳衍蓀

印刷者 大光書局印刷所

大光書局總發行所

上海牯嶺路六十四號

電話九三四五七號

新藝術全集目次

藝術與人生

劉海粟

藝術非形下之學，無定理之可言。歷來哲人藝人有所論述，亦各不同：人之所非，我或是之；我之所是，人或非之；莫不持之有故，言之成理也。雖然，自古哲人藝人所論之一鱗一片，俱由體驗而來，各具真諦。平常吾人習聞，所謂藝術有時間空間綜合之分類，以音樂爲時間的藝術，繪畫彫塑等爲空間藝術，舞蹈詩歌爲綜合藝術；是西方學者曾一度公認。愚以爲藝術無時空之分：試一思之，無論爲繪畫，音樂，詩歌，都爲剎那間感情所表出，宇宙不息之流，不斷之動，吾人之心靈感應宇宙流動之節奏，其所表出，即爲藝術，故藝術之表現必在吾人之情感與宇宙合一之際，非此無能爲役，故裴德 (Pater)

曰：一切藝術，傾向於音樂，卽所謂一切藝術都是時間的。柏格森(Bergson)亦曰：生命本是流動，客觀之變化本無一刻停滯，因吾人感覺遲鈍，故吾人所得之印象只是流動之一片斷耳，從時間上動之連續分割，而成空間之靜止。吾確信柏氏之言自是眞理，藝術之本質，一動字耳。無論爲創作爲賞鑑，俱從動字出發，藝術眞生命之所在，可在此發見也。近代藝術之精神，唯此動的精神最爲充分，表現主義(Expressionism)之藝術，最重動的精神，所以尊重自我，尊重感情，以自我精神運用客觀材料，而自由創造。故藝術之要求，決不是在僅求一片斷自然之形似，藝術是自我之表現，是藝術家內在衝動不得不表現之表現。藝術爲藝人心靈與宇宙融合而成之一種新生命，人天合一之新世界，決非摹倣自然之一種工具。人生亦然，時時作向上之動，創造之動，蓋不以自然界爲滿足，必加入自我精神之後，方能求得眞理，眞理亦自我之實現也。眞理之

實現，精神之能力多，而理知之力量少。人之本身，內在基礎是超出現象之世界，是超出於自然界，要求自己人格之實現，滿足內心之需要，故無論何時代之人，其不朽偉業，尋求眞，善，美，而願犧牲物質上之安慰，此乃人類之眞樂也。藝術有創發吾人內在生活之價值，由藝術可發見人在平面上另有一種超越之生活。但今人不悟及此，斤斤於物質欲望，抑若食慾性慾而外，無所聞問矣，所謂活的動的創造的生機，幾銷滅殆盡，其精神之墮落爲如何耶？夫禽獸亦有物質之慾望，人之所以異於禽獸者，在有創造衝動耳。此種衝動，就是眞理，就是眞生命，若無此種衝動，一切都無從說明，一切解釋都站不住。佛家說：法由心造，心外無一法。其所謂法字，便是宇宙之現象。宇宙之現象，從吾人五官之識而來，並非宇宙之實體。吾人所聽之聲音，只是外物之振動，由空氣傳來，在吾人耳中生起共鳴。吾人所見之形色，只是外光之反射，在吾

人網膜生起幻影，蓋宇宙一切都由吾人創造衝動而產生。藝人創作時，心靈翔發與宇宙亘合，大我中發見小我，小我中發見大我，莊子所謂心與天游是也。此心與天游，能超越一切利害關係與人我之見，所製成之藝術，即其生命之表現，愛與眞理之表現也。此種藝術之新生命，即新人道之光明。米勒(Millet)以沉痛幽靜之色彩，表現人生最深刻之情緒，與困苦顛連之命運，與吾人莫大之覺悟。貝多芬(Beethoven)以悲涼之音調，博得人類奮發之同情。古來藝人詩人，能發大慈悲，補人生之缺憾，其在斯也。處此哀怨昏黑之社會，藝術莫有接續之創造，人生無有不斷之努力，實欲墮深淵而不能自拔也。顧今之人，心役於物，而不知其所以生，神役夫形，殿屎呻吟，解脫不得，生命早已喪失。於是虛偽相尙，機詐百出，無人間之愛，無摯誠之情，人心風俗已醜惡至於不可思議之地步，故吾將大呼藝術革命而救之！曩時歐洲中世，黑暗時代，教權

專橫，人類性靈，汨沒殆盡，而拉飛耳(Raphael)米克郎啓落(Michelangolo)諸人出，以其卓越之天才，發人羣之迷夢，使神人貫通，發見性靈而實現人間之愛，以開近代文明，蓋藝術之力，潛入人生之內心，眞如晨鐘越牆而高吼也。何爲人生？人生決非爲官者盼到升官，經商者達到發財，乃悟所生，全其所天也。藝術卽啓發人類內在之心靈與人格，引起人類在物質生活外，同時實現性靈生活。故吾人欲生活充實，不得不十二分注意人類共有之藝術。藝術是人類性靈活動之業績，眞人生就是藝術，眞藝術就是人生。

原书空白页

近代藝術的趨向

倪貽德

近代藝術的趨向，我們可以說，便是由客觀的表面的描寫一變而爲自我的內心的表現的一種趨向。既然是自我的內心的表現，不消說他們所表現的，當然是不像以前的什麼古典派，寫實派，有一定規律的束縛，乃是各人自由走各人的道路。那麼，我們若要籠統地，概括地，在他們的思想方面，技巧方面，要說出一種趨向來，不是一件極難着手的事嗎？然而我覺得，近代藝術的趨向，雖是變化萬端，然而他決不如像太陽的光輪，每一條光線的距離愈走愈遠的；却是像無數的川流，同發源於一個高源，分歧四流，經過莽莽的平原，而終滙聚於大海的一般。所以他們表面上的形式縱各不同，而實際上却同在向一個目

標進行的。我們只要把那發源的地方尋出來，再推求到他們同在進行的目標，則代近藝術之趨向，不難顯然而知。

我們要說近代藝術的趨向之先，不得不先將以前的藝術的情形，略爲說幾句。藝術的起源究竟如何，學者雖各異其說，有說是裝飾的，有說是游戲的，總之，原始時代的人，生活簡單，在他們田獵網罟之後，精神有了豐餘，就想向外表現出來，於是就有了彫刻與繪畫發生，他們的動機，不過是爲滿足自己的欲望，是無所爲而爲的。所以埃及印度等古代的藝術，到現在看起來，猶覺生氣勃然，靈感活躍。其後基督教的精神瀰滿全歐，藝術便爲教會所利用，不過成爲一種宗教的附屬品而已。經過這中世的黑暗時代，到了文藝復興的時候，達文西，密開郎，勒斐爾諸大家出來之後，藝術才漸漸脫了宗教的羈絆而復歸到希臘羅馬時代的精神，然而他們的取材，大抵以古典是尚，他們的技

巧，也脫不了一般的美的公理。其後代相研究，後起作家，每多發前人之所不及，浪漫主義起來，排斥古典的題材，而代以英雄美人的奇蹟；自然主義勃興，其取材更爲廣汎，其畫法亦較自由，藝術便漸漸與自然人生相接近。時當十九世紀之中葉，科學的發達到了極點，一切的學術都受了科學的洗禮，藝術也不出此例，其結果便發生了印象主義。印象主義是根據光學的發見，一洗從前暗黑的畫面，而爲光明燦爛的色調，可謂在繪畫的技巧上開了一個新紀元。

然而印象主義到了極點，便有了新印象主義，全失了自我內心的表現，純爲客觀的外象的描寫，其結果不過成爲科學奴隸，和藝術眞正的意義相差太遠了。物極必反，則正如哲學到了實證主義以後，便有了柏格森等形而上學的反動；文學到了自然主義以後，便有了梅德林克等的神祕主義象徵主義起來

一樣；印象主義到了極點之後，便有塞尚，文谷訶，哥更等的後期印象主義起來了。

自從後期印象主義起來之後，一變以前的畫風，由客觀的而爲自我的，由分析的而爲綜合的，由刹那的印象而爲永恆的實在，此後畫家大抵是受了他們的影響，我們只要是稍爲頭腦淸楚一點的，一翻到近代作家的畫集，便可以了然於心。二十世紀的藝術雖變化萬端，然而他們的精神大抵是脫胎於後期印象主義的三大家而變本加厲者。我們若是說 近代藝術是起源于後期印象派，亦不爲過言。

後期印象派和以前的畫派，還有一點不同的地方，就是以前的畫派，必定是先有了許多意志相投的同志，不期然而集合起來，討論，研究，於是才有畫派的形成，像法蘭西的印象派，英國的拉斐爾前派，都是如此的；但後期印象

派却不如此，他們並沒有甚麼集合，也從沒有過主義的標榜，因爲這幾個畫家，他們都具有孤獨的性格，各人都遠離了羣衆，自己去走自己的道路的。像塞尙的畫面上多團塊，谷訶則常用線條，而哥更則帶有東方的裝飾趣味，這是最顯而易見的證例。

不過，他們在表現的方法上，雖然各人具有不同的面目，然而他們對於藝術的根本見解，却是不謀而合，這只要在他們的作品中，便可以找求出來。他們的共同精神在那裏，前面已經說過，就是由再現的而爲表現的，由刹那的印象而爲恆久的實在。這不僅塞尙諸人如此，近代的藝術家，大都是具有這樣的精神，以後期印象派，從狹義方面講，好像是專指塞尙，谷訶，哥更諸人而言；廣義的講起來，凡是印象派以後起來的各種新畫派，都可以隸屬於後期印象派之中。

第一，要說到由再現的而爲表現的，這一層早經許多人反覆說過了，那便是說以前的畫家，大抵以摹做自然爲能事，凡是我們眼睛所能看得出來的，便完不加以修飾忠實地把他描寫出來。這便是再現。但是這對於眞正藝術的意義是錯誤的．藝術的意義是在表現自己的心像，我們心目中所見到的自然，已經有我們自己的人格融化在裏邊，我們是在對像中看見了自己，所以自然的像不像不是那麼重要的事，重要的是畫中的形色，能否適合於我們自己的心的需要。這一種傾向到了極點，則爲康丁斯基（Kondinsky）所主張的構圖主義，康氏反對藝術家以自然爲作畫的對象，所以他的畫面，全是由各種抽象的形式(Abstract Form)集合而成，如音樂中的作曲一般，用了各種高低不同的音連接起來，自然得着精神上調和的效果。

其次是表現永久實在性。印象派的畫家，以爲自然的存在，頃刻萬變，我

們若是要把他全部詳細描寫出來，是不可能的事，藝術家的使命在貴乎捉住刹那的印象而將他具體化，這對於以前的藝術，可說是一種新的開展，但他們的流弊卻是把自然的實質失去了，缺少了永恆的實在性。原來藝術有三種要素，一是表現自己，二是表現時代精神，三是表現永久的實在性。這第三種最是藝術的本質，是屬於不限個人與時代的共同精神，具有普遍妥當性的。藝術倘若祇有前二種要素，則不過是取得一時的風行，惟第三種要素，其價值乃能待之千百年之後。塞尙諸人，便看到了這一層，他們捨去了自然的外觀，而專用其耳目於自然的內部精神，所以我們看到他的畫，最先注意到的，不是光，而是自然的實質和力量，因爲光是刹那的，只實質和力量才是永久不變的東西。

上面所講的是偏於理論(Theory)方面，與理論相對待的是技巧(Technique)。有許多人，以爲近代的藝術着重內容，輕視技巧的，其實這是謬誤之談。內容

與技巧實是一物的兩面，絕對不能分開的，內容由技巧而表現，技巧因內容而充實。近代的藝術並不是沒有技巧，却是改變了一種新的技巧，這新的技巧是怎樣呢？以下我想把我所知道的大略的說一說。

一平凡化　以前古典主義浪漫主義的藝術，他們的取材，前面已經說起過，大抵是以希臘古代的典型，神話的故事，以及英雄美人可泣可歌的事實爲題材，好像拿藝術當作說明事實的符號，而失了他本身的價值。近代的藝術，其取材力求平凡，常人所不經意的東西，藝術家能在這上面找求他的意義出來，所以雖然是一張食棹，幾個蘋果，也能看出他生命活躍的地方

二單純化　這便是根據上述永恆的實在性而來，自然的形色，本多紛緊，我們若將他盡行收在畫面，每致妨害全部之統一。我們應當大胆的把許多不重要的枝節割愛，使其從屬全體。所以畫面是顯出很單純的，而却是原始的本質

三音樂化　一切的藝術都應當音樂化，這是近代藝術界最高的呼聲。因爲音樂的價值最是屬於本身的，他全由高低的節奏，而使精神起適當的諧和。我們的繪畫也應當有這樣的努力。自然界的色相，本是具有韻律的，不過常人不能看出他，就形的方面講，這一個形與那一個形，並不是各自分離獨立的，乃是互相錯縱，具有密切關係的狀態；就色的方面講，則明色如音樂中的高音，暗色如低音，明與暗之比譬，或者爲對比，或者是調和，而自然具有一種韻律。這種韻律，是近代藝術家所最是努力追求的地方。

四稚拙感　這是根據以上的幾種努力而自然生出來的結果。本來每一件事物到了完全無缺的地步，便覺得索然無味，但倘若有幾部分缺陷的地方，倒覺得新鮮可愛。表現功夫的純熟周到，本是學院派畫家最努力的地方，但近代的

畫家，因爲他努力於畫面上更重要的部分，所以在輪廓線方面，往往是顯出生硬稚拙的地方，好像是初學畫的小孩的塗抹，但這於畫面非但無損，反而能增加原始的天眞的趣味。

總上所述，我們可以得着了一個結論，那便是近代的藝術，是具有一種復反到原始時代的趨向。藝術的價値本來在他本身的，後人不察，往往被他種權威所利用了，於是漸成了一種說明事實的東西，他的價値便存在於所說明的東西上面，這是藝術的墮落。現在我們是覺悟了，我們應當努力把這價値復反到原始時代的精神上去。不過這經再番磨鍊後的藝術，與純粹的原始藝術却又不同，這可說是進了步的原始藝術。

新理想派之藝術觀

兪寄凡

談新藝術，不得不一注意於文化的背景，種種藝術上的新傾向。從科學萬能之迷夢中覺醒的現代人，似靈肉一致之希臘人一般，不顧放棄對於實人生之熱愛，且對於精神的靈的方面，努力以求自我之向上精進。現代人之心，真應所謂「爲人生而愛人生」。

從自然派之反動思潮中，有要求心情之超世脫俗的藝術之勃興，即所謂超人主義的藝術。而這新興的藝術，並不隨意的放棄自然派之藝術的能力，却把自然派之觀察能力，銳利的心理學，藝術家之表現力，與巧妙之方法，採入於新理想派之藝術方面，且利用這方面以努力於主觀的直觀的未知之神秘境，這

便是藝術之精髓。「吾人之心靈上感到之妙趣，是最以感動吾人之神祕。吾人之最愛者是未知。赤裸裸的美不是眞美，要是從吾人之世界，除去夢幻，則更何堪生存。人生最上之賜物，是現實與某物——口所不能言之某物，即給與吾人之感情。」這是現代藝術上之最有價值之論調。

現代「新浪漫派」之藝術，主點便在表現這樣的人生之神祕夢幻。然現代之神祕夢幻，與前代浪漫派之只管彷徨於夢幻空想之文藝不同。是從人生之經驗，現象之苦辣的經過中發現的文藝。所以現代藝術家之主觀，比之彼浪漫的思想，更加以新穎深刻之度。所謂不描「超自然主義」是不得安心的。

所以新浪漫派，一方面雖可說是由自然派之反動而發現，一方面亦可說是自然主義之極端增長的結果。而此新浪漫傾向之勃興，不獨因時代之要求，民衆趣味之變化的外部原因，更有內部的原因，即是基於藝術家之心理狀態。

新浪漫派之外，更有所謂「新古典主義」亦分三個傾向。(一)厭惡自然主義之卑劣，不願把新生命付於自然之摹倣，故更着眼於古典美術之傑作。若米拉(Miller)等之神話學，實係助長此傾向上之貢獻。(二)因自然之傾向，依了調和力，智識及高遠的理想，以闊大其精神，因此接近自己所好之古代的深奧藝術，而欲從其中發現美的生活與調和的力。(三)不單從文藝的見地崇拜希臘，欲舉全精神以事希臘主義。想像上，感情上，藝術的趣味上，哲學的推理上，主張全然歸之於古代之希臘。所以對於希臘之諸神，興起眞摯的敬念，愛好希臘人之肉體美，在純美的境域上，宣言古代希臘之永久的優勝。且不滿足單把新思想附加於神話傳說，而欲想達到多神教之復活。

厭惡自然主義之科學的唯物的思潮之歐洲人，經驗「靈之覺醒」以來，雖相率投服於神秘之軍門，然而所謂「神秘主義」，漸漸不依理知及經驗之力，而根

據於幻想熱情。此點於以前之浪漫主義，有不即不離之關係。發生於自然主義之懷疑時代之後者，毫無浮華輕佻之態度，全體都帶着極沈痛之色彩。卽是在精緻的科學研究後，發見深奧的神祕之境。所以所謂「神祕」，並非卽是想像神及天國，是感潛着得於常平日凡生活裏面的無窮之力。

梅德林，便是神祕主義之偉大的代表者，他說道：「吾人所重視者，非外界之事實。神祕是超越感覺之世界，卽是存在於意識界及無意識界中間之潛在意識，形成人生意義之部分。此神秘境與心靈生活之間，雖有密切的關係，然與此靈界之交通，不能依言語及想像之力，全恃乎沈默之力。卽是心靈相會時，雖不動唇舌，亦能知之。人類之心靈，直現於此沈默之際，這沈默便是一切的祕密，亦卽是所謂「命運」。而感得此命運之力，卽是「眞知」。」又說道：「吾人更有比性格更偉大者。例如實人生方面，無能者榮，有實力者反失敗，一

望時覺係極奇的現象。雖非吾人之觀察及經驗上所能說明之事實。然這便是人格的根柢，卽知情意之意識生活，亦屬潛在於個中之不可思議者。眞的自我，非普通之所謂人格，實亦是存於此無限的不可思議之中間者。」氏更應用此理論，改革從來之劇的樣式，而創作「靜劇」(Taicbeatre) 影響於文藝界甚大。

原书空白页

藝人底靈魂

藉外界的對象以表現自己內心的情感者，謂之藝術。但是情感用技巧來傳達的時候，當具有一種韻律。凡是沒有韻律的繪畫彫刻和音樂等等，決不從暢發自己情感而起；不把自己的心靈融和於技巧中，便不能稱爲完全的藝術。這韻律究竟是什麼？簡直地答一句：就是生命的本體。古來東方的繪畫上，最重要的是韻律。自從南齊謝赫創「六法論」，把「氣韻」裝在第一個位置，繼續在姚最所著的「續畫品」上，更把這「氣韻」特別提倡。直至今日還是把「氣韻」來做作家和賞鑑家心上的標準！

西洋的藝術論上，我們常常看到 Rhythm（包含節奏，律動等意義。）這個

名詞，尤其在近代的藝術上，更多引用；乃是東西洋藝術暗相吻合的地方。繪畫上的 Rhythm ，是在線條調子，章法，以及顏色配合中所包含的一種內力上面；這種內力，能使人惹起無限地情緒和感動；就像音樂的聲音，怎麼藉自然的媒介，使它成爲節奏一樣。這完全要由內部生命的激動而來。表現自然界的現象，並不是僅按着自然攝取，第一，要藉自然界的力來申訴我們心靈中的內奧。

然而歐洲的藝術，在十九世紀自然主義熱烈底運動中，却把藝術上最重要的 Rhythm 忽略了。其時都偏重在外部現象的再現，自然主義底畫家們，專事描寫時間底準確，酷肖自然做唯一底目標。雖然其中也包含着詩的暗示，但是從它們偏重一部分的地方看來，便覺得缺少了 Rhythm底要素。我以爲 Rhythm 結合底場所，對於自然現象裏面的形，色，調子等，就有維持那充分表現

力的可能。藝術家情感熱烈的時候，只能申訴他內部心狀底律動，決不是用分析的方法去排列的。自然固然偉大，但僅在忠實的描現自然，而不從自身內心去鎔化，便會失却藝人的靈魂。

悠久的藝術品，莫不賦與藝人的靈魂！僅在表面描頭畫角的作品，決不會悠久。看到現在有許多只具形骸而缺乏內容的作品，反使我們引起原始藝術趣味；因為原始人的繪畫和彫刻，都是內部衝動的情感表現，只要從他們的線條與形狀上看去，那種直截敏銳而帶稚拙的描寫，最使我們容易認識。原始藝術，都從抽象的境地而來，自然現象，雅致，真理等等名詞，是後來追加上去的。等到有了那些名詞，便把抽象的真義和表現力漸漸消失。因此，自然主義反而得了勝利。從自然主義興盛後，又生出種種流派，在畫派橫流底近代，雖有不滿意自然主義客觀的地方，但是他們大半做了忠實的描寫；經過了這樣的

變態，把原始藝術所支配的那種抽象的線，形，便消滅無遺。這原始藝術的意義消失時期，就是 Decadence（衰頹期）時期了，讀過西洋藝術史的人，都能領會。

歷來國畫上的稚拙感，富有韻律底意味。高超的國畫，全憑作家「應心會神」的地方來做一種抽象的描寫，常與原始藝術相吻合。例如石濤，八大山人等的繪畫，最顯出稚拙的感覺。但是在稚拙感中，確潛伏着無限底情緒，使後人鑑賞到他們的作品，便會聯想他們表現力的集中和性格的偉大；同時在一點墨和一條線中，都具有偉大藝人的靈魂！

歐洲在寫實主義旺盛時期中，把藝術內面的精髓，消滅殆盡。不過那種寫實主義的畫風，到現在已成了入土底骸骨。除了幾個迷戀骸骨的畫家之外，不會再做寫實的夢了。試看現代歐洲的藝術，顯出這稚拙感的接踵而起：辟沙

羅，就是一位首先革命的藝術家。塞尚，谷訶等的藝術，都歸納於內心的衝動；一洗從來底噩濁，在藝術史上突放異彩。他們是從再現而變爲表現，從客觀而變爲主觀。把稚拙的美，認爲一種很熱烈很清新的遂感。從他們深沉地認識上而描出的稚拙感，並不是有意做作的，都隨心靈的感應而起。塞尚的「角形」，谷訶的「線條」，便是他們自身的靈魂！

藝術家對於主觀到了高深程度，必定要達到稚拙感的美。這種返原的傾向，是藝術上極自然地一個進程！

最近享利。瑪笛斯(Henri Matisse)更見到稚拙的感覺。他常以明快的感覺用大膽的筆觸來描寫；可說是現代歐洲藝術壇上主觀最強烈的一人。不過用傳統的眼光去看瑪氏的畫，便要加他一個藝術叛徒的頭銜。然而我們總覺得他的作品，富有藝人的靈魂。

藝術的創造，全仗藝人的心靈向外表出！如果湮沒了自己的心靈，專事摹倣和因襲，便是中庸之道。庸俗的藝人，只能在作品上保存一些技巧，决不能賦與自身的靈魂。現在呢，缺乏內心韻律的藝術，徧染國中，恐將愈趨愈下。然則我們從事藝術的人，怎樣去覺醒自身？怎樣去引導羣衆？那全仗着創造的呼聲！在這創造的呼聲裏，便要振還將失去的靈魂，快快闖出藝人偉大的靈魂

——十五年四月——

氣韻生動略辨

滕固

謝赫古畫品錄序引中說：「畫有六法，罕能盡該；而自古及今，各善一節。六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。唯陸探微衞協備該之矣。」謝氏揭出氣韻生動爲第一法。以下五法，察其微意，似乎都是求達到第一法的手段，在製作時技巧上的注意罷了。而氣韻生動一義，不曾加以說明，使後來的學者，紛紛聚訟，無有定論。現在試舉二三學者之言，諟正其說。

引謝赫的話，而成一家言者，當先舉唐代張彥遠，他的歷代名畫記中說：「昔謝赫云：畫有六法，……自古畫人，罕能兼之。彥遠試論之曰：古之畫，

或能移其形似而尙其氣骨，以形似之外，求其畫，此難可以俗人道也。今之畫，縱得形似，而氣韻不生；以氣韻求其畫，則形似在其間矣。……夫象物必在形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本乎立意，而歸乎用筆。故工畫者，多善書。……至於臺閣樹石車輿器物無生動之可擬，無氣韻之可侔；直要位置向背而已。……鬼神人物有生動之可狀，須神韻而後全。若氣韻不周，空陳形似；筆力未遒，善賦彩；謂非妙也。」他所謂骨氣氣韻神韻三語，其意義略同；與形似相對立的。形似是畫的所對之外面的形；骨氣等的三語是湧現其形的意義，或可以名之爲精神。他這樣二元的考察之結果，似尙未免不澈底。所可貴之處，就是畫依於後者，而保持其價值的一種思想。然而轉過來，觀其後半，這個見解上有一個重大的限制了。他在後半所舉：畫臺閣樹石等的無生物，氣韻生動不會實現，唯在鬼神人物上求索。他的思想以氣韻生動爲畫的材料，未

以爲根據自身所有的生命之再現。大體看來，前半所說，與此處所說，可看出其間實存有很大的間隔。即前半，因後半所說而規定之，並足以包含之。並未表出氣韻生動之獨立的意味。

宋郭若虛圖畫見聞志中說：「謝赫云：一曰氣韻生動……六法精論，萬古不移；然而骨法用筆以下五法可學，如其氣韻必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到。默契神會，不知然而然也。嘗試論之：竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，岩穴上士，依仁游藝，探賾鈎深，高雅之情，一寄於畫；人品既高矣，氣韻不得不高；氣韻既高矣，生動不得不至：所謂神之又神而能精焉。凡畫必周氣韻，方號世珍；不爾，雖竭巧思，止同衆工之事。雖曰畫而非畫。故楊氏不能授其師，輪扁不能傳其子；繫乎得自天機，出於靈府也。且如世之相押字之術，謂之心印，本自心源；想成形跡，跡與心合，是之謂印；爰及萬

法，緣慮施爲，隨心所合；皆得名印。矧乎書畫發之於情思，契之於綃紈，則非印而何，押字且存諸貴賤禍福，書畫豈逃乎氣韻高卑（夫畫猶書也，揚子曰：『言心聲也，書心畫也。聲畫形，君子小人見矣。』看了這些話，他隱隱把氣韻生動已當爲繪畫創作上唯一之內律，繪畫觀照上唯一之準則。所謂人品高，氣韻不得不高。畫家作品，如爲全人格的湧現，其作品的必神奇出衆，非他人所能學到的。然其見解猶未免偏狹，因六法之法，疑爲方法之法的了。董其昌畫禪室隨筆中說：『畫家六法，一氣韻生動；氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處：讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然邱壑內營，立成鄞鄂；隨手寫出，皆爲山水傳神矣。』這是顯而易見從郭若虛的話脫化出來，不過略進一步。說氣韻不能學到，必自生知，這是已把氣韻和其他五法兩樣看待。所謂生知，乃屬於先驗的，正是藝術創作的根源，也是藝術

鑑賞的最高目標。所以到了清代的方薰，他的山靜居論畫中說：「氣韻生動，須將生動二字省悟；能會生動，氣韻自在；氣韻以生動爲第一義；然必以氣爲主，氣盛則縱橫揮洒，機滯無礙；其間韻自生動。杜老云：元氣淋漓幛猶濕，是卽氣韻生動。」這些話差近眞義，時代愈進，觀察力愈深；原是發生的通則。

張彥遠說：「無生動之可擬，無氣韻之可件。」和「有生動之可狀，須氣韻而後全。」郭若虛說：「人品既高，氣韻不得不高；氣韻既高，生動不得不至。」他們以爲氣韻與生動二義相並的，或前後的。董其昌氣韻生動，縮做氣韻二字。到了方薰，才把這四個字成了一貫之辭，其眞義始得出現。照他的意思：萬彙萬物的生動之中，我們純粹感情的節奏（氣韻），也在其中。感情旺烈的時候，這感情的節奏，自然而然與事物的生動相結合的了。事物是對象，感

情是自己；以自己移入於對象；以對象爲精神化，而釀出內的快感。這是與Lipps的感情移入說（Einfuhlungstheorie）同其究竟的了。

氣韻生動，爲吾國往哲最高的藝術觀。從謝赫標出而後，千餘年來，深印在談藝製藝者的心髓中，成了一種有力的學說。其淵源所自，從易理以及老莊的思想演化而來；所以不但是吾國前代之藝術觀，也是先民的根本思想，先民所給與吾們最高貴的遺產呢。

偉大的藝術

滕固

我們所處的時代上，得見所謂我們的新文化；這新文化是歷代才智之士不曾夢見過的，我們得躬逢其盛；上天獨厚我們，至矣盡矣。我們生表在這新文化時代新化文圈域中，無意識的隨着衆流 ，上下推移；只覺得寬暢舒適，前途有無限的幸運！若是我們偶一反省：我們定會發見自己所處的，不是在新文化的什麽地方，是在一處糖果的市肆上。

糖果的市肆上，陳設了五光十色鮮豔明麗的裝製；我們給牠誘惑，錯認牠是新文化；頌揚牠，尾隨牠。把糖果的出產地，素朴無華的田園，丟在腦後，不値顧盼了。於是那些園工們，先前死守在素朴無華的田園裏，漸感落伍；從

事舊有的辛勤工作，漸感不識時務；大家趨到市肆上，做鬪巧炫奇的糖果販。因此造成了所謂我們的新文化時代新文化圈域。

閒話說夠了，言歸本題；因爲文化的範圍太大，單就牠的一部分藝術而論。現下所出現的藝術，無論爲建築，繪畫，彫刻，音樂，詩歌；體製受了外來影響，多少更變了從來的面目。然而從精神上看來，很少脚踏實地，持重恆久的東西。這種虛浮空架的作品，稱牠新興藝術，實在有點肉麻。譬如建築，在普通的洋式房屋上，裝了些玻璃瓦獸。繪畫，把西洋顏料塗在宣紙上。音樂，把千家詩加上一個五線譜。詩歌，把記賬的摘要的話，分行寫了。這些東西，就算東西文化結合而後產生的藝術，那藝術的創作，未免太容易了。

藝術創作這樣容易，所以遍中國都是藝術家了。他們的夢中，正在自許爲人羣的先覺；要造成一個流派來號召；要陳列出五光十色裝製豔麗的糖果來，

迷惑我們藝術的門外漢。正面看來，果然文采堂皇，用心勤苦；反面看來，那種外強中虛的情形，也在可憫之列。

建築上，十五世紀體製的創造者Filippo Brunellesco,他住在羅馬的時候，曾用去了數斗心血，研究古典時代的遺物，精察牠的體製變遷，搆造得失。他有融會貫通的本領，不是偶然的。繪畫上，浪漫主義的先人Eugene Delacroix,曾將全精神浸淫於但丁，莎士比亞，拜倫，司各得的作品中。彫刻上，印象主義的完成者Auguste Rodin,以刻苦，沈默，堅忍的生涯，始終虔敬自然。音樂上，今代之革命者Richard Wagner,以老學究的精神鑽研學問，以抄書者的恆心製作歌曲。他如詩聖Goethe 的博學耐久。像他們這些人才配稱人羣先覺，才得轉移風氣，開闢時勢。但是他們的事業，不在糖果的市肆上，幹那門面的事。是在寂寞的田園裏，自己培植自己的藝術性 (Artistic temperament) 。夜

以繼日，絞出自己裏心裏的甘露來、滋養自己。天才果然可寶，假令沒有這種自己工作，和常人一樣的沒出息。暫時的榮光，不足以照到恆久的殿堂。

今日中國的藝術界，要是放開眼兒，認眞一看；對不起什麼吳昌老，王一亭，全是一副傖態，全是一副懦夫挽強弓的空架子。什麼叫做金石氣？斯文氣？是欺騙鄉愿的話呀。往昔的沈靜綿邈的精神，既已喪失了；而一種大刀闊斧的創造精神，又不出現。偉大的藝術品在甚麼地方呢？當是苦工們死守在沈寂的田園裏製造。其人其地是否在中國境內？大作品何時出現？我們不想窮究下去了。

一九二六，四，三〇。

眼之誤識

俞寄凡

我人之眼所以能感得光，完全因波動之刺激，此刺激之入於眼而傳達於神經中樞，爲時雖甚速然亦必要若干之時間。且此刺激消滅時，視覺並不卽行停止，而有若干時間之繼續，此現象便稱爲「視覺之繼續」。我們要是注視線香之火，線香移動時，我們所見者不是一點之火，是一條相連續的火線。此卽因爲爲從甲處移至乙處，從乙處移至丙處之所要時間中，眼睛尙有感覺之殘留，而移動之速度，比視覺之繼續時間更速時，便連續的見此火。若馬克斯偉爾氏之迴轉板，卽屬利用此理之裝置，如附圖第一，甲乙丙等上有種種相異之色彩。眼方注視甲時，板已迴轉，甲之視覺尙殘留時，乙已來 ，其次丙又來，所以

眼睛，時感受到甲乙丙三種色而感得此三色之混合。此理與運動之速度大有關係。依達濟養之測定說起來，倘迴轉之速度，是一秒之百分之十三時，則很明瞭感得視覺之繼續。在此時期中，視覺是由明瞭的連續，漸次變成朦朧而至完全消滅。而視覺之完全消滅，須要一秒之三分之一，巧妙的應用此現象者，即成活動影戲。這是把運動之動作，逐次攝取於感光性強大之多數原板上，現象後，取與攝影時同樣之速度，依幻燈而映之銀幕上。此相連續映出之各影像，因視覺之繼續作用之原理，使觀者看到連續之運動。

視覺之繼續時間之長短，與光之鮮明度有關係，注視光輝之物，比看不光輝之物，有長時間之繼續。

更有一視覺繼續之例。要是在白壁之上，貼以赤色之紙，暫凝視之，急速的把此紙撕去時，則壁上貼赤紙處，每感到綠色。要是貼以黃紙，則撕去時感

得青色。像這樣注視一色之後，看白壁時，眼中所缺之色，必爲前色之餘色，這便稱做「後像」。這是因爲視神經方面，原有赤感綠感青感之三種神經，這三種神經受到相等的刺戟時， 便感到白。然要是較久的凝視一色(假定是赤色)時，則視神經之刺戟不平等，只刺戟感受赤色之神經。

第一圖

甲 乙 丙

因赤感神經疲勞，故將眼移至白壁時，雖三種神經受相等的刺戟，因赤神經先時過分興奮而失其感光力，故不能相應此刺戟，只其他二種神經興奮而傳達於中樞，因此看白壁好像是赤之餘色的青綠色(從白除去赤)。其他無論何處，均不得逃此原則。

把這二種視覺繼續之例比較的說起來，前者是單從視覺之繼續上發生的，

是較久的凝視一色之殘留。後者則不同，是發生於視神經之疲勞上的。不過此二者往往同時相連的發現。凝視赤色而急速的移眼視白壁，暫時依色覺繼續之理，白壁上暫見赤色，赤色消滅時才感得綠色。

又如我們在酒精燈之火焰上，燃燒白金線時，燃燒之部白熾而覺比其他殘餘之部較粗。又如以一尺正四方之紙兩枚，一枚白色，一枚黑色，白紙之中央貼徑五寸之黑色圓形，黑紙之中央貼以徑五寸之白色圓形，如第二圖，並列而注視之，覺甲紙上白圓較大於乙紙上之黑圓。這種現象，叫做「照輝之迷誤。」因光輝物體之周圍，其表面放射光影。對於吾人之眼，其調節作用不完全，因放射光的關係，物體之周圍好像又加了一個光圈，故比其實在之大，更覺得較大。黑色之物體，因絕不放射光彩，故亦無如此之現像。所以白圓覺得比黑圓較大。日常目擊之例，如仰觀新月，覺光輝之部比其他部分爲較大。又如同一

人，穿白色衣服時覺比之穿黑色衣服時其軀幹爲較大。

吾人之眼珠，雖屬諸器官中之最完全者，然在構成眼之各層的調節作用不十分完全時，便難免發生誤識如上述者。此處可更舉一例，如第三圖甲乙引二條平行直線，更描多數平行細線切斷之，則覺此二平行直線，從下方至上方，漸漸的開展。又如AB之二直線，其長度相等而互爲直角時，則覺A線長於B線，以上二例，亦由眼珠各層之調節機能不完全所致。

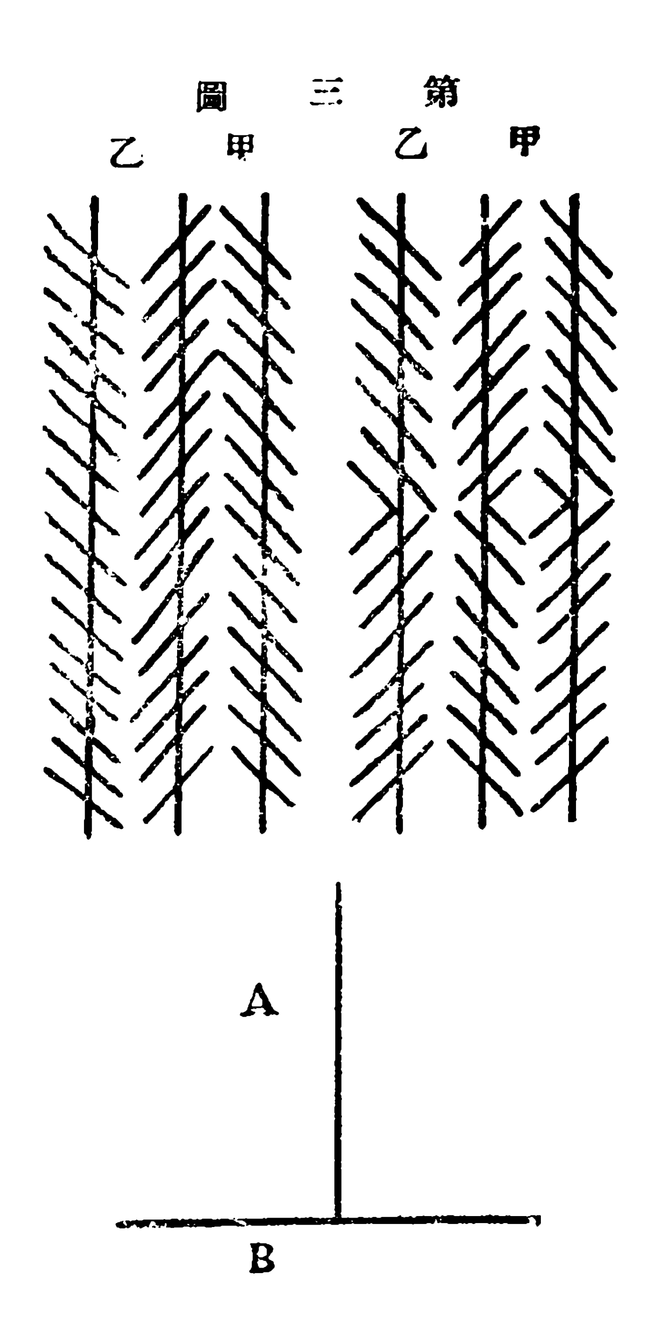
其次應注意者，我人眼球之鏡面，依年齒之增加而漸增其密度，至老年則緻密而漸帶黃色。此事在普通之生活上，雖無大關係，然在從事色彩職業之人，尤其是從事繪畫之人，則須十分注意。例如繆爾來台（Mulready）之畫，壯年所作，都係溫暖之色非常美麗，至老年之作，則滿幅色彩偏之冷青。其原因之一雖因年達老境，不喜奢華而好用寒色，然其更大之原因，實因眼球之鏡

面，漸增黃色之故。我們青年人要是帶了黃眼鏡而看他之畫，則因青色亦變成爲綠，覺他老年之作，亦好像壯年作品之溫暖美麗了。

第二圖

乙

甲



第三圖

原书空白页

其癲豈其癲乎？

劉海粟

藝人，思想之花也。其生活，皆爲世人所不容，恆與虛僞之世俗戰，世俗恆詆藝人爲瘋爲癲爲神經病者！而藝人，恆樂其瘋癲飄泊之生涯，決心與世俗抗，抗則思想之花開矣，新時代以之創興矣！故眞實之藝人，敢冒大不韙，犧牲世俗之幸福，創造人道之光明，雖舉世毀之而不以爲辱也。

眞正之藝人，有生成癲瘋者，有激成癲瘋者，天才愈高，癲瘋愈甚！因其偉大之生命中卽具癲瘋之根性！就是本來不癲瘋，眼看世界苦衆生苦，也要變爲癲瘋。惟其癲瘋，方能求心之所愛，直道而行，終得無上之光榮，成不朽之偉蹟！中國之屈原不能不算一個貴族，但是他流落半生，最後還沉死於汨羅。

意大利之但丁(Dante)算不算個名門？但是他終於搆成個罪人，最後還不能死在他最愛之故鄉。英國之拜倫(Byron)算不算一個貴族？但是他受盡世人之辱罵，被逐於國外。俄國之託爾斯泰(Tolstoy)算不算一個貴族？但是他晚年因爲要澈底他自己的主張，决然離去家庭，最後獨死於冷落之車站。凡此諸人或以孤苦之慘死，或以垂絕之哀鳴，而打開混亂黑暗之勢力！終遂其反抗惡社會之初願。亦瘋癲成全其偉跡也！不但如是！藝人還帶有佯狂根性，吾人試看古來之藝人，大半經過失戀或其他境遇之痛苦而致此者。如德國的樂聖貝多芬(Beethoven)，那威的畫家孟庫，都因失戀之痛苦而成其不朽之藝術！貝多芬之合奏，有如狂風暴雨，孟庫之線條，表出失望與悲哀，淋漓盡致，他如凡而倫(Verlaine)，道生(Dawson)，也爲了失戀與處境不良而佯狂。凡而倫之詩，如空中叫雁；道生之詩，如黑夜中寡婦的啜泣。我們試再翻閱 Lombroso 的天

才論(The Men of Genius)，古來的大天才，帶有癲瘋佯狂的根性者，十居其七八。吾人可知偉大藝人之生活，就是「癲瘋」與「佯狂」。唯「癲瘋」「佯狂」，方能借不朽之藝術，伸訴人間之冤獄！

「癲瘋」與「佯狂」，就是藝人之生涯！雖然，藝人曷爲而致「癲瘋」與「佯狂」耶？其故有二：第一，藝人有反抗性，不願服從混亂黑暗之勢力，不願與平凡的社會調和！窮苦之米勒(Millet)樂於卑陋之生活，能感粗野之偉大！見貴人華廈而感痛苦，見田野樵夫反覺光明，其作品如「晚禱」「拾穗」，皆人生之悲劇也。哥更(Gauguin)厭惡文明社會，埋身泰西提荒島，其堅信原始狀態裏方有純粹之藝術靈感，所以他專畫那土人生活。哥更對他的朋友戲曲家施特林堡(Strindberg)說：你的文明和豐美，就是你的痛苦和疾病。我的野人主義是我的康健恢復法，美麗的女子便是苦痛和罪惡的源泉。藝人既有如此瓜葛，怎會不癲，

怎能不苦？第二，忠實之藝人皆以赤誠待人，而一般世俗却喜肆行其鬼蜮之手段，其赤誠沒有用處，所以藝人只有瘋了苦了失敗了。此外更有一種絕大之原因，就是眞正的藝人皆有偉大之心靈，與誠摯之熱情，不願爲物質之犧牲者，不願作媚世的輕薄兒，甘其瘋癲之生活，受痛苦而不辭。這種內心的精神便是一切天才發展的潛力！藝人皆以忍耐與勇力體驗人生之痛苦，創造偉大的想像，而爲人道光明的先驅者。故藝人生活在表面雖是痛苦失敗，而實際上却有無限之勝利。噫！藝人其癲豈其癲乎？沉迷之社會，永是地獄！顚倒衆生，自相殘賊！斯乃眞癲，藝人並不癲瘋也。

十五，三，二十四。

譯DAWSON詩一首

徐葆炎

告別詞

如其我們一定要分別，
　那末應該讓牠這樣的分別；
不是心貼心，
　也不是用那無用的苦愁的接吻；
你但握著我的手說：
　「且待明朝或者再過些時日，
如其我們一定要分別。」

戀愛已經到了十分熱烈的時際

語言就很覺得柔弱：

只有讓靜默來說：

『人生只是一剎那，惟戀愛乃久長；

一時播種一時收，

過了收穫之後睡牠一個長時間，

但語言總是這般柔弱。』

譯ROBERT HERRICK詩一首

徐葆炎

贈處女們

你們能夠的時候你們且將薔薇的芽頭收起，
　流光如飛：
同是這一朵花，今天而花微笑，
　明朝就會死了。

天上的聖燈，日光，
　他愈是高上去，

他的進行愈是急速，
　愈是近來的時候他就正在下山去。

人生最甜蜜的時代是在青春，
　青春是血氣正熱烈的時期；
過後去，便是更惡，最惡的惡境，
　人生値得歡賞的是在青春。

那末不要羞怩，但請善用你們可貴的時光，
　當你們能夠的時，去找一個戀愛的對手：
因爲只要失去了你們最初的一次，

你們便會永遠地逗留。

原书空白页

看了萬國美術展覽會後的感想

倪貽德

我常常有這樣的怪脾氣——或者人家也是有的——每次看到了好的畫，總想立刻回家就去製作，但一看到那些無聊的劣等的東西，心裏便要起一種懷疑：藝術究竟是否是這麼一回事？倘若這樣便算是藝術，那麼我也可以從此不幹了。我看了這次萬國美術展覽會的作品不幸生了後一種的感想。

萬國美術展覽會在上海舉行過不止這一次了，他的內容如何，形式奚似，我曾經領教過來的。所以這次在開會之前，朋友們要我出品，我想，我不犯着和那些沒有思想的外國商人去合作，我是不願意出品的，後來沒有法子，祇好拿了一張去塞責。在開會的時候，我也不願意多此一行，來打破我的畫興的，

後來L先生對我說：你可以去看一看，做一點批評如何，我頓時被一種責任心所引動了，就不得不去走一遭。

這一次展覽會裏的出品，自然是外國人的佔據多數，中國的作家出品的只是少數，但不是全部，而且這一部份的作家也不曾將他們的代表作品拿出來，所以我是不便論及。這大部分的外國人，我們都知道，大概多是喬居在上海的商人，或是些走江湖的末流畫家，他們對於藝術的研究均無深造，偶然畫幾張不過是無聊的消遣，或是希圖換幾個大麵包的 ，所以他們的作品之淺薄與庸俗，當然是不言而喻了。

和我同去的L君對我說：你留心一點，把特出的作品記幾張下來。我說：這樣的東西不值得記的，我只要籠統的批評他們幾句了。以下便是我籠統的批評。

我屢次看到外國人在中國作的畫，最使我起反感的，便是他們所取的題材之無聊，這種無聊的題材也根本於他們的好玩主義。他們一到了中國，發現了許多我們貴國所獨有的東西，便大驚小怪起來，老歡喜把那許多醜態大畫而特畫出來。譬如是茶館中的赤膊大漢，皮匠担，和尙，拖辮子的黃包車夫，纏小脚吸水烟的婦人等等，都是他們絕妙的題材。他們在畫面上好取這種題材的用意，一半固然出於自己的好奇心，而他方面也可以在將來帶回國去使國人稱快一時。然而在我們這班有志革新的青年們看來，只覺得死氣沈沈，把我們中國的醜態形容盡致了，雖然我們大部分的人尙不致於如此。

單就藝術的本身而論，這樣的作風也是很低劣的，尤其量，不過是一種風俗畫罷了，風俗畫是一種說明事實的東西。藝術的價值是在暗示而不是說明，譬如我們如果要表現一種淡薄的悲哀的時候，我們若是畫一個人在那裏偷彈眼

淚，那便成了一幅很淺薄的插畫，但我們若是假託在一種別的形式上，由色彩的振動與表現的手法恰當地象徵出來，使看的人不知不覺也生起與作者同一的經驗，這樣的東西才是第一流的藝術品，因爲前者是說明而後者是暗示。風俗畫是說明中之尤者。這種作品在這次展覽會雖然比較的少見，我在此不過是連帶的說及，讀者切勿疑我故意吹毛求疵。

我們稍爲明白一點藝術原理的人，大概都已知道，至高的藝術，是形式與內容的一致。所謂內容，並不是指畫中的題材怎樣的有哲學的文學的意義，譬如有人畫了神話式歷史的故事，我們不能便說他有內容的。我們說這張畫的內容深刻，乃是說他表現的技巧有不盡的含蓄，有畫外的畫，不致一看卽無餘味。所以在我個人理想中的繪畫，是應當在一種夢裏的境界，如眞而若幻，如幻而又若眞，是一種恍惚的，憧憬的，朦朧的東西，我們看到了這張畫，要如

同聽到一個提琴名手在那裏幽訴陽春的哀調一樣。所以我們的用色應當如何帶一種閃動的韻律，我們的手法也應迷離而難捉摸。這樣的作風，在藝術幼稚的中國，以我所知道的，只關良君已有了這種傾向了，這是我所最覺得欣幸的。說到這裏，我想起了新近歸國的一位徐悲鴻君的作品，徐君的作品，不消說，一般人看了當然是以爲了不起的，但是在我看來，技巧固然是純熟了，但只是一些表面的淺薄的描摹，畫到極致，也不過是次一等的藝術，所謂畫匠者，可當之無愧。

但不料這次我看到在上海的外國人的作品，與我上面所說的第一種的藝術固是相差萬里；卽次一等的像徐君一樣的畫匠的藝術尙不能及。他們的技巧是太拙劣了。有許多素描的肖像，只知道面的分析，而忘却了質的表現，結果都變成木削或石刻的人像，皮內的感覺絲毫不能顯出。面的分析本是初學者所

最要之務，但分析得太詳細了反失了眞實性。質的表現本不是他們所注重的，所以他們無論畫面目，衣服，毛髮，以至花，果，瓶罐之類，都是用同一的手法，這眞是笨拙的手法。油畫的用色均不甚調和，看上去只覺得刺激人的眼睛。幾張油畫肖像，則大概是拾了一點印象派以前的Academy的糟粕。水彩畫的作風倘好，但用筆不活潑，太不生動了。內中有一位露西亞人，畫了三張小的素描——用針一般細的鉛筆畫出來的素描，內中畫的多是中國的題材，一張是一個行脚僧，一張是小孩，一張是人面，那畫幅的大小不過長八寸闊六寸，虧他老先生功夫眞大，心眞細，幾幾乎把皮膚上的毫毛都畫出來了。這種畫我可以武斷他是臨照片的。咳，我於此不禁有感慨矣！我們平常對於一張描寫實物酷肖的畫，尚不免有照相之譏，今對此臨照片的畫，抑有何辭？我恨不得去揑住那位露西亞人的高鼻子，問他一聲：你畫了這些畫幹什麽的！

好了，我說得太多了，有許多人說，在上海的那班銅臭的外國商人，本來是滿腹草包，你何必如此苛責？我說，你們不知道，現在的一般學畫的青年，和與外國人一鼻孔出氣的老畫家，都在那裏惟外國畫家是尊。不觀乎去年英國人龍那里的個人展覽會乎！龍君的畫，不過是一種商業廣告畫罷了，用色俗不可耐，表現力亦甚笨拙，但當時的一般青年都狂熱的歡迎。現在還有幾個流浪的外國人在那裏目空一切，大出威風，青年畫家趨之若鶩，其實這些畫家，在有識者看來，他們所走的道路都不是正當的，他們的作風是低下的。固然，西洋畫當然是西洋人的好，但西洋畫家中也有糟粕與精華，到中國來謀生的都是些糟粕，所以我在此不免要略略的攻擊他們一番。

一九二六，四，廿九在上海美專。

原书空白页

純觀

侯嘉儁

今日的題目是純觀，純觀這兩字便是純粹的觀察或觀象。凡人有充分的智識，同相當的知識；對於世界上一切制度習慣同人與人，人與制度的關係，都有一種現象 Vision：譬如對於國家的政體，經濟的政策，教育的方針，婚姻的制度同做人的道理，都可以有一種純粹的觀念。不過觀象，何以要求純粹呢？因為要是不用純粹的觀象，我們對於一切，譬如戀愛，藝術、宗教，及人生觀中所有的一切問題，便不用一種客觀的眼光，而參加許多不相干的動機，而對於這些問題，本身的發展，便不走在正當的軌道上。譬如說，諸君來到藝術學校，是為共產主義的？為搗亂主義的？還是為發展你們的藝術天才的？辦報是

爲政黨爭論造謠言的？還是爲人民傳達正確的消息的？爲國執政，爲人民平安快樂起見？還是爲個人同妻子奢華的生活的？婚姻根究於情感的？還是僅以外觀或家產作爲動機的？諸如此類的問題，不知其數。不過今天在座諸君，都是藝術教徒，我就拿純粹的觀象來討論藝術；而特地對於現代的美術，爲諸君解釋並評論一下。

這二十世紀，是革命的時期。所以現在人的一切的思想，都在受懷疑同變更的時代。我們不必說俄國的經濟制度，中國的過渡的心理，英國的帝國政策。就以美術而論，這二十世紀，是思想頂亂雜的時代。在美術史上，有那一個時期有這樣多的藝術派別？有這樣厲害的變遷？你看意大利有未來派，法國有立體派，德國有表現派，瑞士有踏踏派(Dadaism)，日本有歐化派，英國有渦旋派 (Vorticism)。你們看，從埃及起，經過希臘，中古時代，文藝復興，

華麗的十八世紀，一直到被科學傳染的十九世紀，那時代的藝術上，有這樣許多不同的表示！其中原因，還是美術本來就沒有一定原則？還是對於藝術的觀察，失了一個立足點呢？我們為創造藝術，鑒賞藝術，批評藝術，不能不考究考究。以我管見，以為創造家，鑒賞的公衆，同批評家，都不知道純粹觀象的緊要，而不用純粹觀象的方法；所以於美術思想上同美術作品，都不在人類創作品中站在最高的階級。那麽他們不中純粹的觀察點在那裏呢？這些不中純粹的觀察點，亦就是現代中西人對於美術的種種誤解；我可以說有五個誤解。

(I)第一，是認美術品僅是麗的(Pretty)而不知是美的(Beautiful)。美麗這兩字，我自己作一區別在這裏，麗的東西祗是快樂人的耳目，而不能怡悅人的心靈；祗是娛樂膚皮的覺癢，而不能深印入理智中一部分的美感。以英國十八世紀的人像畫來比較盡尚奴以後的美術品，就可以區別這美與麗的兩種反

感。麗的東西，祇求外表的顏色，皮毛的感覺；而不求物質的結構。美的東西不是這樣的，要引起美感中極深切的本質，譬如塞尙奴畫的蘋果，我們看了，覺得顏色不鮮紅，果皮又不嫩，而正個的蘋果，吞起來又是很硬的；而塞尙奴所畫的蘋果，能有永久的價值，亦就是因爲他能深入物質的內境，以便組織成一個具體的結構。麗的東西，還有祇求一部分的修飾（Docavative Part），而疏忽於全體的佈畫，這在 Rocolo 時期的建築中，及雕刻中，可以表現這一點。

（II）第二，是做倣天然。這個誤解，現代人漸漸的明瞭起來了。要是美術的原則，是專倣天然，那麼北京的容光，上海的寶記中華的照相，是我們中國最發達的藝術品，鄭曼陀的時裝美女，遠出王一亭的古裝觀音，中華書局印的西湖景片，可以送到法國的 Salon 去展覽了。美術不是爲做倣天然，這點想大

家知道，我可以不必多說。

(III)第三，技能的精確。這一點的誤解，是跟了做傚天然的思想來的。看美術品，而祇求技能的精確者，是一種極膚淺的眼光。是於美術的本身，極為不幸的。因為精確這樣東西，還是屬於照相人或手藝匠的事情，並不作為一幅好畫，一塊好雕刻的美質。拿一百年以前德國的畫來看，可說到精確兩字，那別國人的手藝上，所能不及到的。然而我們批評起來，決不說德國的百年以前，出了許多的美術家。就拿這幾張畫來談，我們覺手藝的精確，恐怕除了中國人以外，不能有這種忍耐的工夫，來達到這一點。所有在外洋留學的一般的藝術學生，都不免為技能精確這個心理所束服，而不能發展他們的個性，他們的美感。

(IV)第四，是磋磨，就是很光澤，平淡，滑潤的種種形容。這個不純粹的

觀察，是跟了祇求手藝精確倣做天然，但求華麗而來的。我們所用的物件，桌子椅子，所看的東西，婦女的臉手，所穿的衣服，男人的緞衣布服，都是光澤，平滑的。所以畫家，雕刻家，除了要求天然的形像，外觀的華麗，手藝的精確外，他就不敢而且不肯在筆法上稍爲自由一點，結構上稍爲奔放一點了。

（V）第五，是當美術是圖解，而有故事的分子者，作爲絕好的出品。這在各地的展覽會場中，常可以見到的。譬如現在有一張濟公的像，一般觀衆見了，就要說濟公是這樣的，而他好像這個，好像那個的話都來了。而對那位畫家的一切創造，都沒有注意。譬如英國畫家呼加絲畫的，關於譏諷當時婚姻制度的幾張畫，一般人見了，都佩服他的描寫的故事，而不留意於他的筆法及章法。觀察藝術的這個缺點，在文學上更甚，往往學生讀了一本小說，就注意

在他事實的奧妙，而不求文章的體裁，字句的美麗。還有一般觀衆，聽別人看了一新演的戲後，就問怎麽那個女士同他的情人後來不對了。諸如此類的問題，多不是純粹觀察藝術的態度。

以上所說的五條的弱點，是在中西社會裏，觀察美術，很普通的弊病；是一般中西藝術學生所缺乏的自信(心證)的知識；而且是一般批評家及賞鑒家所要注意的反面的大原則。

西洋的美術，自印象派起，都覺得以上的幾點，是於美術上毫無帮助發展的能力；而且使得美術漸漸的着重於摹倣，技能，外觀及柔情方面。至於新印象派，完全用科學的方法，祇於彩色上稍有試驗的貢獻；而對於美術最遠最深的觀象，他們並沒有見到，亦沒有什麽成就。自塞尚奴起，而到現在的辟加沙，美術的表現，漸趨於純粹的軌道。我們研究藝術的人，亦應當用一種純粹

的觀象來評論。今天我討論美術，不限止於時間，亦不限止於空間，所以我不便來形容，解釋，並評衡現代的美術。其實與美術作品，絕無時代的分別。Michaelangelo爲復興時代的畫傑，亦就是現代美術界的老師。辟加沙爲現代美術的首領，恐亦就爲將來的美術大師。這樣講來，我不妨以美術中幾個不朽的分子來講講。畫的最要緊的分子，就是結構(Composition)或中國所稱章法，——章法者就一綫條與一綫條的關係，一形體與一形體的，一彩色與一彩色的關係，一綫條與形體的關係，一形體與一彩色的關係。以此而上——我名此種關係謂美術中之第四面積，現在我們不妨以四面積中間的分子來分開討論。

講起綫條：綫條的表現，全靠綫條的種類，方向，深淡，長短，粗細，及綫條與綫條的關係。種類可分直綫，曲綫兩種。方向直橫斜正，深淡，粗細，長短，則在施用時採擇綫與綫的關係。直綫又與直綫發生關係，吾人的眼向外

射出，遇到盡時，眼又被約束了。有時眼從一綫至二綫，而幾個斷連，使眼睛都走幾分方向、而綫中生出一種動力。故Rodin 則使眼集中於一點，而使一畫有一個視點。由綫種類更多，變化更繁，如清水的波紋，如音樂的節奏。

一般普通人，對於這種綫條的分析，聽了異常乏味。不過研究藝術的，譬如見了一幅古松圖，要是這松樹是倣傚天然的，則我們就可把這幾種綫的原則，來批評天然中綫條的亂雜，而沒受美感的支配的。

綫條就是中國的筆法，我國人對於綫條，確有獨到的地方，特地在粗筆畫中，更顯得綫條的美點。講到綫條，不能不講到墨點。在幾何學上我們學得綫條乃無數的小點集成者，所以純墨山水的墨點，亦就是一種綫條。如王東莊山水，完全是一幅極有結構的綫條，極有組織的墨點。畫家對於天然的美感，而在他的筆墨中，表現他的人格同個性。

意大利的Botticelli,荷蘭的 Von Dyck，都以其施用綫條得法，而能流芳於美術史。新印象派的生命極短，亦因爲不注意於綫條的緊要。然而我們可以問問，何以爲綫條呢？請問諸君，世界上的物質，如樹如山，有綫條麼？對面牆上，海萊先生畫的幾個塞尙奴的裸體女人，在實際上，是否是幾根曲直綫而已。我們明明知道，這幾個女人臂，手，腿，腰，都是圓的，都是有極完善的形體的。就以頭髮而論，都可以見其如圓筒的形體。所以綫條，無非爲我們在筆上表現便利起見，而在天大的空間，彫出一個有限止的地位而已。所以畫家眞要在畫紙上表現的，不僅是綫條顏色，而是形體 Form；線條同彩色，不過爲表現形體的器具而已。天下的形體，分析起來，亦不過幾種幾何的定體。立體派的起原，就因爲塞尙奴說過「天下的物體，都可以化作爲幾何的形體。」所以塞尙奴以後的畫，都趨勢於形體方面。畫一個女人的身體，不取其外表膚髮

的美麗，而求其體格的堅強有神。畫一幅山水，不求其手藝的精確，天然的形像，而求其形體大小的合式，佈置得入格，而能引起人的美感的。彩色與形體有絕大的關係，我們應當並談。因爲彩色不僅以滿足我們彩色的美感，表現物質的外表，是拿來表現物質的形體的，容量的。所以彩色的地位以，深淡，大小，配色，都是絕頂緊要的。

我們現在匆匆的可以結論起來，可以說美術緊要的特質，就是章法，章法就是形體的關係，形體的關係，就是綫條，空間，物質 Texture 及彩色的關係。章法最美的，而成功一件美術品的，就是因爲他有相當合式的關係而已。不過怎樣才算有相當合式的關係呢？我恐怕沒有人能說得出來，寫得詳細。不過我可以說：若人要成一個美術家而創造一點眞眞的美術品，第一：就致查自己，眞有美術天才麽？要眞有天才，就得發奮的用功，同時觀察別人的作品，

而要到那一天你所看見的天然，施用的線條彩色，都從你的心裏，情感裏，不從知識裏發出的，則你就是美術家了。

姚最「續畫品」之意向

汪亞塵

姚最所著的「續畫品」，使吾人最先注意的，就可從他的序文中看出。他在序文當中，已經將他自己的態度明白地表示出來了。他那序文的開篇便說：

「夫丹青妙極未易言，雖質沿古意，而文變今情。」

這就是說：繪畫的極致，是很難以用言語來表出。雖然從本質的方面觀察起來，沿有古意；但是從形的方面觀察，確是隨着時代而變化的。所以藝術的本質雖然是不變的，其形體是常常變化的。然而在變化的形體和恆久的本質，當該重於那一種？看「續畫品」的論調，便可以簡截地回答說：當然是質了。因爲質的當中，不得不有恆久不變的要素，這也是對於傳統的尊重。不過在姚最

所說恆久不變的事物當中，就含有氣韻的意義，氣韻之說，我們不能不當做是古來唯一的傳統。但是像謝赫依對象做氣韻出發點的那種態度，姚最是反對的。他主張是從自己的內部做出發點的，且看：

「立萬象於胸懷，傳千祀於豪翰。」

這二句的意義，就能簡括地表出，先要有內心的訴述，然後再涉及其他。內面的東西，並不是完全單憑自身創造，在創造中，須表出古意的沿革。所謂外現的事物，是一種新的功夫。他又下了一個定義，把恆久性作爲內容，變化性作爲外象；照他這樣將氣韻與傳寫作爲內容的關係，就是他那個時代所主張的古典主義。看他論謝赫的藝術上說：

「麗服靚粧，隨時變改，……遂使委巷逐末，皆類效顰。氣韻精靈，未窮生動之致。筆路纖弱，不副壯雅之懷。」

這就是評謝赫只有今情的變形，而沒有沿革古意之實；投好世俗，喜求形式。然而在氣韻精靈的觀照上，總缺少價值。繪畫是從形體與本質而成，鑑賞者，就分為世俗與典雅二種。單從沿面的形體，容易合於世俗。如果是重本質的藝術，必須注重內心。「意兼眞俗」的「眞俗」二字，和「雖未窮秋駕，而見賞春坊，」的「秋駕」與「春坊」等等區別，都由此處可以看出。

本來藝術上得到直接的經驗，都依自己而起。外界的經驗，須在自己中現出。我們經驗的外界，畢竟把意識成為事實。所以觀察外界，應該有自己之經驗。外界一切的價值表現於藝術上，就成為自己內部的價值。凡是外界所有的價值，能夠明顯地感到的時候，自己內部的價值，是到了最深最完全的時期！因此，藝術基礎的觀照，在外界對象中自己便有極明瞭的感應。如果沒有外界的感應，決不能現出吾人自身的感覺。要是在外界的對象中，缺乏了自己的感

趣，其對象的價値，就要與自己的價値分離。自然和內心分裂的作品，不是觀照，也不是寫生，他們不過把自然成了一種資料化底寫實罷了。謝赫的藝術及其藝術論，便是這樣的傾向。所以謝赫對於形的方面，雖有一種新的式樣，不過他的藝術，缺少了自己的深入與自然的深入；自己的深入是骨法，既缺少由骨法深入底自然，氣韻便覺貧弱。換一句說：在缺少骨法的寫實當中，既不能見到氣韻精靈，生動更談不到了。因爲生動是要在自然中努力的。所以姚最評謝赫的繪畫上說：「至於氣韻精靈，未窮生動之致。」其最大的理由，就是只見「筆路纖弱，」只用纖弱的筆路而不向大自然中探究；便不能得到自己內部的祕奧。同時，不能暢達地骨法用筆，缺乏了骨法用筆，畫面上的生動和氣韻，也就缺乏！所謂「未窮生動之致」的原因，卽在於此！

姚最所述氣韻之道，不但重骨法，并且是要「沿古意」。沿古意，就入於

「傳移模寫」之道。依傳寫而入於恆久的世界。但是在他所說的氣韻，除了謝赫認定的骨法寫實底一個要素之外，更加上了一個傳寫的要素。如果單重寫實，那末，始終忠於對象，便得滿足。但是要尊重內的生活，當兼重古意。兼重古意，又不得不重傳統。此處，對於謝赫沒有十分認定的傳寫，纔有了確定的位置！氣韻的位置，當分爲二，一，是學習自然；二，是習古；骨法是自己內面的態度，所以骨法，傳寫，寫實等，有互相的關係。依骨法可以貫徹寫實和傳寫，三者成爲一貫，便成爲氣韻。所以氣韻確是全體統一的結晶。

由來所謂藝術是關於人間生命全部底一種具體化的東西，但是加上了深沉地省察，更能得到深沉地境域。所以依着人的素質和境遇的差別，在這探入深究的道路上，往往起了相異之點，捉住着不同途徑上的東西，常常是有個性的顯示。依這個性顯示出來的具體生命底姿態，其時代的價值是不變的。藝術從

這種出發點乃至成形，常常有還古的傾向。換言之，就是「沿古意」的意思。這種傳統的意味，在姚最的藝術論上，已有明顯的表示。

他又說：

「凡斯緬邈，厥迹難詳。今之存者，或其人冥滅。自非淵識博見，熟究精麤，擯落蹄筌，方窮致理。」

他說：繪畫的起源，是與時代隔離得很遠，所以常常不明其成蹟，非有淵識博見，要想究明其道，是不可能的。沒有淵識博見的批評標準，便不能區別好和惡；他因爲要除去這個缺點，所以他就說：

「冥心用捨，幸從所好。」

他不是漫然將判斷的標準，裝在好惡上，他是要用冥心用捨之後，再處置這好惡。換言之，就是要有了內的必然之後，纔定好惡的用捨。怎麽來冥心內

容，就是要精密研究，歸簽積落，加以理知的究明；在理知的究明之後，提出全部而歸納於情意底好惡之中。在情意的最先雖有好惡之分，但是在捨取上，必要用理知的究明。在這種地方，可以看到他是澈底的主觀主義。所以他對於傳寫上所用的標準，就着重這「冥心用捨。」骨法固然純粹是自己內面的態度，但是冥心用捨，也可說是骨法上唯一的特色。

如果在人們的態度上，要得到一個同的觀照，是很困難，因此，往往起了失當的評價。而且歷來的藝術，後人失於公正的世評，常常有的。其理由有三；就是偶然，激情，孤立；且看姚最所述：

1「但事有泰否，人經盛衰。或弱齡而價重，或壯齒而聲遒。故前後相形，優劣舛錯。」

2「情所抑揚，畫無善惡。」

3「曲高和寡。」

第一，人與事既有盛衰與否泰，欲得世評，就有難易。這也可得從偶然當中生起的幸與不幸，其原因完全是偶然的。第二，從情之抑揚中而生起不正。第三，曲高和寡。超然優秀的藝術品，不是人人能夠了解的。這也是社會上普通的事實。在水平線以上的物事，往往為人所誤解的。他所以說明這幾句話的目的，是要求那種狹隘理解的更正。就是他自身所覺悟到那種公正的評判，首先是依理知的究明，然後再明瞭其性質，最後，遂用情意來判斷。他又在明晰與好惡二個要點作評判的目標。他所以用這二個方法得到公正的理由，就是依着意識而趨於公正的途徑。

如上述姚最那種態度，可從他對於批評謝赫和顧愷之的藝術上看出。

「至如長康之美，擅高往策，矯然獨步，終始無雙。有若神明，非庸識之所

能做。如負日月，豈末學之所能窺。荀衛曹張方，之蔑矣、分庭抗禮，未見其人 謝陸聲過於實，良可於邑。列於下品，尤所未安。斯乃情所抑揚，畫無善惡。曲高和寡，非直名謳泣血。謬題寧止，良璞將恐。疇訪理絕，永成淪喪。聊舉一隅，庶同三益。」

這種批判，在結論上雖沒有明白地說出顧長康關於骨法用筆的理由。但是我們在謝赫評論顧氏所說的：

「格體精微，筆無妄下。」

兩句的意義上尋味起來，就可曉得他用筆的優劣。又如「歷代名畫記」所載：

「緊勁聯綿，循環超忽。調格逸易，風趨電疾，意在筆先，畫盡意在，所以全神也。」

我們把這種記載合併參考起來，同世間所流傳的洛神賦圖及女史箴圖，是

否顧氏的眞蹟，且作別論。總之，他的畫風，能使吾人生起強力的暗示，這種力的暗示，全在骨法用筆的優秀上顯出。但是謝赫對於他的繪畫，只用「筆路纖弱」四個字把他輕輕地帶了過去，這實在是謝赫沒有深切地了解顧氏內容的緣故。這也難怪，因爲謝赫是主張新型的寫實，顧氏所有的骨法和謝氏成了反對的特色。推說一層：謝氏所長的是技巧，顧氏所長的是神似。正像「名畫記」上所說：『意在筆先，畫盡意在，所以全神也。』這個「筆」字當中，就含有「神」和「氣韻」的深意。不過同謝赫專講究實寫的那種「點刷研精，意在切似，目想毫髮，皆無遺失。」的論調來比較起來，自然謝赫對愷之不會表同情的了。所以謝赫還說顧愷之居於二十七八人中的第九位，是聲過其實。但是到了姚最的「續畫品」上對謝赫的論調，就起了激烈的反對，并且下了一番辯護的攻擊，姚最說愷之的藝術，『其優秀古今無比，凡庸之徒，未見窺其萬一。』確是對謝赫

而發的。他對於謝赫排列的品位，也不滿意，像謝赫所排，不但對於第二位之曹不興，第三位之衞協，第四位第五位之張墨，荀勖，不能適當；就是第一位之陸探微，且有「聲價過實」和「優點失當」的地方。姚最所尊重的，是內面的深入，他主張藝術，完全是內面充實，用透澈的觀照來表現作家的心靈。他對於那種機械的單在外物底模寫，十分厭惡！他唯一的主張，依骨法用筆來流露作家內心的生命。此處可以明白，姚最是十二分同情顧愷之藝術的一人，在他的「續畫品」上，處處可以看出！

作者按：從來藝術上不外二種主義，一，外形的實寫。二，內心的情感。我國古代藝術論，觀姚最所述，早已昌明。然至數千年以下之今日，仍以二大思想所支配。余治藝術將二十年矣。始終以內心的情感論爲歸。讀姚最之藝術論，余深表同情，爰述其「續畫品」之意向，以示讀者！當世明哲

藝人，亦當有同情者矣。

——十五年四月——

落花時節

倪貽德

藝術的創作，全特外界新鮮的感覺，感覺不絕地創新變換，藝術的作品也隨時的有特出不同的地方。一個藝術家，若是時常在一個地方製作，則其趣味必致單調固執，而且有時不免要起疲乏厭倦之感，所以旅行異地，遨遊他鄉，對於藝術家實是一件必要的事。哥更倘若不到南洋，我想決沒有那種濃厚的古模的裝飾趣味的東洋畫出來的吧。

生在中國，真是不幸，藝術家尤無發展天才之機會。山川名勝，雖然很多，但每多破壞零落，不加修飾，滿目荒涼灰暗，極少明快舒適之感。說到人物畫，國人的體格，大都醜陋羸弱，或擁腫不稱，欲求發育完全，肌膚細膩之

偶特兒而不可得，且社會反對，當道禁阻，使藝術家不得安心從事製作，日惟傍徨不安，如鑊背之螞蟻，真是使人悶氣！

我於是幻想起，倘若我們乘輪西渡，到了南歐的意大利，地中海之濱，或是瑞士的湖濱，法蘭西的萊茵河畔，那兒一定可以使我們得到從未經過的新鮮的印像而誘發我們的創作慾，成陰的綠樹，如茵的細草，與夫碧海青天，建築得入時的 Hotel，美人名士遨遊之芳踪……這些多能使我們啓發無限之靈感。但地隔萬里，畢竟是春夢一場。

杭之西湖，乃東方之瑞士，中國之樂土也。春盛時，四方人士，連袂往遊者，不絕於途。於是綠柳陰下，白公堤畔，亦時見男女畫家對景卽興，點綴在這春色的湖山裏面，更增抒情的風韻。

今年我重來湖上，已是春盡初夏，天氣熱悶異常，且天多時雨，湖上潮

濕特甚。這節季，是最不適宜於作風景畫的。一年之中，繪風景畫最好的時候，莫如春初秋末的二個時節。初春草木初萌，輕盈柔嫩，如少女之顏，桃花開時，襯以碧草，與微帶紅紫之枯泥，乳濁色之天空，人在其間，如醉如夢，能起不盡之幻想。秋末，長雲深碧，楓葉蘆花，隔岸相映，斜陽更增其豔麗，多高調之暖色，如聞遠處之繁華鈴。惟有春末夏初之時，草木日臻繁茂，綠遍天涯，在初春時從枝葉間透露出來的華屋高樓，也被遮掩了，其景象是十分沉悶的單調的。斯時惟有新雨之後，始現悠涼之情調，但非感覺敏銳之作家不能感出。

不到西湖，總覺得西湖有不盡的畫材；但到了西湖，又索然寡興，無意作畫。本來西湖，只能供閒人之遊玩，其能作洋畫中之題材者，實不甚多。外湖一帶，天水遠山之外，別無奇特之觀，山多平坦，而水帶灰白，缺少有快感之

深藍色，是一個極大的原因。靈隱附近，於結構上比較團結，但高木過密，天空和遠景，很少透露，太悶塞了。理安，龍井，九溪十八澗等處，乃宗教上禮讚之地，若是背了畫箱去，必使你掃興而反。

這樣說來，西湖好像是沒有地方可以作畫了，那也不然，我覺得裏湖一帶，是比較上帶有歐洲風味的。葛嶺下的許多建築，尚覺挺秀入時，成蔭的綠楊，和紅牆相映，能起適當的調和，而近岸之小艇，與遠處含韻之山峯，更能使畫面增加詩意，若在清晨，水波不興，靜影沉碧，遙山霧氣未開，其色調尤覺淸悠冷豔。而在薄暮時，從西冷橋遙望新新旅館，能使你起一種異國的情調。茅家埠一帶，多茅屋雜樹，饒田園風味，對于有剛毅樸素之畫風者，極爲適宜。此外如葛嶺的背後，即松木場，倒有幾處像塞尚畫中之景，可惜知道的人很少，我這次亦交臂失之，直到後來才發現出來，但已遲了。

西湖上還有一種極好的畫材，便是園林風景如公園，西泠印社，平湖秋月都很好。這一種畫面，最應該顯出東方的風流的趣味，所以在風景中的人物是最要緊的，這一種人物自然是偏於女性的，她的 Style 姨太太派尤其比女學生派適宜。大抵着圓角的短襖，印度綢的長裙，再時髦一點的是旗袍或長馬夾；橫S頭低垂於粉頸，肉脚上包的是米色的絲襪和平底的緞鞋，襯托在亭台樓閣，細艸平蕪之間，或談笑，或閒步，或對景而傷神，眞能表出江南人優遊瀟洒的風致。朋友中畫的很多，我看了很歡喜，可惜我的技巧太粗拙了，屢次想畫總不敢畫，但是我對於畫這種人物却有點研究，在此不妨一說。我以爲，與其是略寫，毋寧是詳描；與其是雄健，毋寧是柔媚，因爲這樣，才能把這類女人的細膩的溫柔的特質充分的表現出來 。而她們表面上特殊的美點尤應注意，譬如體格，須肥而略長，因爲瘦的不如肥的動人之肉慾，所以最應注意乳

部與屁股之隆起，脚應飽滿，鞋的後跟極低，能顯出肥白的脚脛。記得在某處看見過一張日本畫家（忘其名）畫中國的園林風景，其中有三個女人，細膩極了，看了眞是使人銷魂。

一年不到西湖，又是另外一番景象。眞的，杭州這地方，近年以來，眞是一年繁盛一年了。這因爲近來各處的人士，漸漸知道西湖的美點，而自環湖馬路造成以來，交通見見便利，每年春季，遊人畢集，而有錢的人，更不惜巨金，携資建別業於沿湖一帶，我們只要在月白之夜，放舟湖中，便可看見東北一帶，華屋高聳，燈光映入湖中，如萬條金蛇，使人目迷心眩。若是和十年以前的西湖一比，正如窮鄉村姑之於海上名媛，這一個是天眞的而另一個是時髦的。

以前的西湖是怎樣的呢？我還記得。那時新市場一帶，還是旗營，矮屋節

比，簡陋之狀，如黃河以北之鄉村，遊湖的集中點，是在湧金門外，綠楊蔭裏，古風之茶園沿湖而築。遊艇還沒有布篷，如一片瓜皮，白堤上碧艸之間，夾一條蜿蜒之石路，行人三兩可數，西冷橋斷橋之上，尚存有殘廢之更樓。三潭印月曲欄干畔，時可見長袖拂扇之詩人徘徊其間。聽樵子晚歸之牧歌，尤使人起空靈出世之感。

憂時的人說：如今的西湖歐化了，俗不可耐了。這自然是說得不錯的。但是我覺得，西湖的環境，隨時代而變遷，趨向歐化，這正如我們的七言詩五言詩，隨着新文化運動而變成了白話詩一樣，是極自然的事情。但是不幸，西湖歐化的成績，也正如白話詩一樣，愈化愈不成樣子了。理想的新詩，是要擺脫了舊詩的形式，而仍舊應當是詩的。但前幾年所看見的許多白話詩，舊詩的形式果沒有了，但却成了隨便談談，不成其爲詩了；或是抄拾些舊詩的成語，分

行寫開，成了不新不舊的東西，我看了最是討厭。西湖也是這樣，造馬路，築洋房，是不要緊的，但造的時候，不應和街上的市房工廠同一形式，應當處處使牠美化，處處採取西洋佈置風景的方法，使天然風景，更加生色，這樣的歐化我是表同情的。

但是現在的西湖是怎樣呢？我所最不滿意的，第一，是馬路的色彩太黃，若是在夏天烈日之中，尤覺刺激人目，若是舖以灰而微靑的細沙，我想一定要比較的舒適。第二，路旁的樹木太無偉觀了，蘇堤遍植桑蔴，最煞風景；白堤多柳，但年來截去甚多，夏日步行其間，頗感困苦。我以爲最好是多杉楡梧桐之類的高木，下舖細草，間植小花，使遊人可以隨處覺得舒適可愛。第三，白堤上的三座小橋，太平板而相同了，反不及以前殘廢古拙之美。而最使我不滿意的，沿湖一帶的洋樓，大抵是西洋式與中國式參合而成，可說是絕對的不調

和。這些銅臭的富翁，有錢不會享福，固覺可憐，而其摧殘風景，其罪尤不可恕！

在全湖的別墅中間，比較起來，佈置得最好的，自然莫如康莊。康有爲這位老先生，我是向來反對他的，所以我幾次回到杭州，沒有到康莊去過。這一次朋友L君約我去遊，才知道這位老先生，確是有過人的思想，我可以斷定他有藝術天才的。康莊正座落在丁家山之上，此山較他山略低，下接湖水，地位已佔優勝。而其佈置，與其他莊園另具一風格。截樹爲亭，削木爲履，不加修飾，而別具深味，這於近代藝術上的稚拙美，可謂不謀而合。此外如室內之陳設，以及庭前一花一木，無不別具慧心，超越塵俗，可爲湖山生色不少。

錢塘江的風景，與西湖比較起來，雖祗有一山之隔，然其景象則大相逕庭，凡是遊西湖覺得厭倦的時候，不可不到那邊去換一換眼界，而我們畫家，

尤應該到那邊去一寫江干征帆遠影之景。

錢塘江雖不及長江的奔流數省，利及全國 ，但江上的景色有時候反較佳勝。長江的上流我雖沒有去過，但兩年前曾在丹徒望過長江，只見濁浪滔滔，奔流不已，偉大固然是偉大了，但這種情景正好像在那裏悲訴我們華族數千年來受了壓迫的痛苦的樣子。使人看了老是不高興。錢塘江則不然，我們苟是登六和塔之頂，舉目遠矚，但見一灣江流，自西南蜿蜒而來，江水時帶蒼黃，而有時則爲深綠色，江中的白帆，與兩岸的青山，在藍天蒼穹之下，現出終古常新之象。這一種情景，曾記得我們的天才作家于質夫屢次描寫過的，我在此也可不必多寫。總之，這錢塘江和長江比較起來，打一個比喻，則一個好像是在世間經過無數波折的英雄，而一個好像優遊自在的世外閑人。

朋友對我說：六和塔的上面，有一首絕命詞題在那裏，下署「秋柳作者」，

我猜這一定又是那位天才作家于賓夫酒酣悲慘時所寫的了，幾次想翻過山去一看，但因連日作畫，疲乏異常，畢竟未曾如願，至今尙覺悵悵。

若是再溯錢塘江而上，則兩岸風景，尤多奇觀，但不是那邊的本地人，恐怕去遊歷過的很少。十年之前，當我十三四歲的時候，曾經去旅行過一次，那時的印像，現在雖甚模糊，閉眼回想起來，好像和照片上所見過的四川巫峽一帶的風景有些彷彿。

那時我正是中學一年級生的時候，當春和景明之節，校中例有修學旅行，目的地是金華，其間經過富陽，桐廬，蘭谿諸縣城，在我們閱歷很淺的少年人看來，這一種旅行不可不算是壯遊了，同學們都興高彩烈，軍樂的雄高之聲尤其鼓舞我們的學子。當時因爲我年紀太小，教務長不准我去，我却做了一篇文章去和他辯論，大略的意思是說，太史公周遊名山大川，故其文有奇氣，我如

今也要効法古人之壯舉以廣見聞。教務長給我說服了，才准許我去，於是我才得一睹錢塘江上遊之勝。

錢塘下流，江面浩濶平坦，與海相若，但慢慢的上去，江流也漸漸的急湍了，自富陽而上，兩岸綠樹青山漸逼眼底，水多清碧，直可見低，四野無聲，惟聞高木之上，怪鳥爭鳴。屋舍疎雕，人影稀少，時可見一二樵夫，從山道上負荆而過，眞是畫中的情景，是文人理想的境界，嚴子陵的釣台，就在這地方了。那日船到這下面，正值雨後黃昏的時候，滿山新綠，空氣潤濕而沈重，天際雲歛霧開，微現淡淡的青空，我們拾級而登，雖路濕泥滑，仍攀援而上，登危岩之頂，瞭望遠近山勢水流，如在指掌，想到千餘年以前的羊裘高士，尤使我起懷古傷今之念。……

我是健忘者，十餘年前的陳迹，什麽也記不淸楚，正在枯思默想之際，忽

然房門一推，友人R君來了，這好像是來救我的圍一樣，我便擱起了筆，和他談談別後的情形。

R君是一個文學少年，以前在上海曾在一位文學家的客廳裏會到過一面的。這次我到杭州，不意在西湖的葛嶺之下不期而遇，才曉得R君是厭倦上海的繁囂，特地跑到西湖去讀書的，他好做小說詩文，他說到了西湖已經有不少的作品做出來了。R君住的地方和我很近，所以後來我們時常往來閑談，在岳坟附近的小酒館裏醉過幾次，他是很想學學文學家的派頭的，會得喝一點酒。

這次他倦遊歸來，說是就要回家避暑，秋天再束裝到杭州去讀書的。他談到後來，忽而跳起來拍一拍我的肩膀說：

『啊，在六和塔上秋柳作者題的絕命詞我已經看見過了！』

『裏面詞句你還記得嗎？』『我也驚喜過望的問他。

『記得，我抄在日記簿裏呢。』他說着，在懷中掏出一本日記簿來，翻出來給我看，固然是一首極好的新詩，但細看頗有些詞的格調。

『巽甫今甫兄：

兄等平安否？

記離時，都門擊筑，漢畢賭酒，

別後光陰駒過隙，又是一年將舊，

怕說與新來病瘦！

我自無聊甘薄命，只傷心母老

妻兒幼，身後事，賴良友。

半生積貯風兩袖，

悔當初，千金買笑，量珠論斗，

往日牢騷空惘發，發了還愁丟醜，

且莫問「文章可有（？）」

卽使續成秋柳稿，語荒唐，要被

方人咒，言不盡，弟頓首。

秋柳作者書壁。此寄二兄白話詩也。人之將亡，其言也淡，他日二兄過此，其亦有我等復登臨之感耶？」

我一面看一面連連的叫好，意雖消沈，而氣魄却雄壯得很，確是才人本色，這位才人，以多年縱情聲色之餘，在去年冬天得了肺疾，到了杭州去養疴，這一首新詩，大約是他登臨六和塔縱眺江山不覺悲哀從中來時所寫的，無怪其牢騷悲憤之情，使人難以卒讀，然而他現在依然健在，奔走南北，我們不得不爲文藝界前途幸！我祝秋柳作者好自珍重！

我在這樣贊美秋柳作者的時候，R君更加得意起來，他說：

『我那天登六和塔上，忽然悲從中來，要想跳下去自殺了，後來也題了一首絕命詞在他的旁邊。……』但他還沒有說完，我却笑問他說：

『那麽你現在爲甚麽還活在這裏呢？』

R君被我問得面紅起來，他說：『後來我不知道怎樣一來又不想自殺了，但絕命詞却早已做好，我寫給你看吧。』他隨手提起筆在我的原稿子上振筆直書起來，那是一首很長的新詩，共六節，每節四句，大約的意思，也不出人生無常，韶華易過的那些感慨。

『啊，好詩好詩，氣魄旣雄，音韻又好，你眞是于賀夫第二了。』

『那裏那裏，笑話笑話，不過我那時候的情感確是很豐富的，所以一口氣寫出來了。而且，那一天我獨登六和塔，正是夕陽暗淡的昏黃時候，所以情調

又特別的濃厚。」

「哦，你的膽子眞大。那麼你後來一個人走夜路囘去的。」

「是的，一個人走夜路囘來，我覺得很有趣。」

「老兄的生活眞是浪漫，文學家的生活非浪漫不可。」

像這樣的談了一陣，R君愈談愈得意起來，蒼白的面上不斷的狂笑，好像自己的確是個文學家的樣子。

若是三四年前的我，或者有時也會有這種情形，但現在我却有這懷疑起來，我想，現在的一班青年眞是好學時髦，有的以穿漂亮的衣服爲時髦，有的以談社會主爲時髦，現在居然又有以自殺爲時髦的了。自殺，我是不反對的，你若有眞眞不得已的苦衷，或對於人生絕對的悲觀而自殺，那種自殺是有意義的；有許多人，一天到晚自殺自殺掛在口上，而結果仍是活在世上，這眞是無

聊極了。

像這樣的青年不止R君一個；許多大學中學裏的學生眞多得很呢，如我的少年朋友C君就是其中的一個。

初夏的四月，是花開的時節，這時候你倘若閒步於園中，定可以看見嫣紅姹紫，萬花像繁星一般的散佈在綠葉叢中，爭妍競艷，各自發揮她們特有的美點，紫籐花孄臥於架上，如美人之春睡；白的玫瑰低頭微笑，如少女之含羞默默；還有薔薇，丁香，芍藥，Conation，眞是數不盡，數不盡。

然而好事多磨，佳景不常，花開不久，轉瞬又是落花時節，這好比是月有圓缺，人有悲歡離合，一樣能使我們感到傷離惜別之苦，何况這落花時節，正値淒風苦雨，吹打江南，傷心人遇着了，誰不爲之悼惜下淚，起生世落寞之感！然而，詩意就在這裏面了，藝術創作的動機就在這裏面了。

今年我重來湖上，正値落花時節，殘紅片片，飄零滿地，我爲着要細味這一種微薄的悲哀的情調，特地遠離了朋友，一個人在湖濱一帶獨自的徘徊着，雖然人家不免要說我性情孤僻，但也顧不得這麼許多了。

我雖然不主張畫中必帶有詩意，而且有時候看人家太想把詩意納入畫中更反對之。近代藝術的主要點是表現明快的感覺，詩意還在其次。然而我以爲藝術家有時候不妨也多作幾張小幅的抒情畫，雖不成爲偉大的作品，但對於自己的趣味上着想是很好的。這好比是一個大文學家，他偶然寫出來的小品文有時候反比長篇累牘的巨製更有趣，更是接近內生命的。

跑到公園，我去畫了一張落花時節的情景，那幅畫的取材，前景是兩叢盛開的玫瑰，有的謝了，滿地都是落紅，背景是中國式的亭子欄干，和白的粉墻，半圓的門，我爲着要增加畫中的情趣的原故，想像的添上兩個靚粧的少

婦，一個立在花前，一個依在欄邊，多帶有　種對景傷神的神情。這畫，有一部還滿意，然而大部分是失敗了，這因我剛畫到一半，天霏霏的下起雨了，使我不得不避向亭中。

坐在亭子裏，回想到去年，去年這時候，我也正在這裏作畫喲。那張畫的取材怎樣，結構如何，我想起來了，畫的時候如何的有興致，後來又如何的下雨，坐在亭子裏躲雨，後來又如何的遇着了一個朋友，撑了雨傘同我回去，我也想起來了。不想事隔一年，我又重到此地來經歷一番，神經過敏的我，又無端地起了許多的感想。

這一年之中，眞是夢一般的過去，回想起來，我做了點甚麼，我得着了點甚麼？不說是我在這世間多吃了一點苦，多受了一點難，只時光飛去之速，已經夠使我心驚欲碎了。

呵，這兩年來，時光眞是流去得太急速了！急速的，急速的，眞眞是很急速的，不要說是一年易逝，就是三年五年以前的事情，也恍然如在目前。

三五年前的我，正還是一個二十歲左右的眞眞的青年，（現在我只好勉強說是一個青年了，）猶如一朵花正待開放的時候，含着極充分的生命力，雖然當時還一樣的受着苦難，沒有痛飲過滴滴注着的青春美酒，但精神和力量是很活潑而又向上的，上山，搖船，一天跑百來里的路程，很有點冒險家的氣概。這只要看前幾年所做的幾首新詩就可以知道，那詩，不消說是淺薄無聊的，但那一種活潑而勇敢的精神，現在是萬萬及不到的了。我摘錄幾句在下面

『自然原是個藝術鄉，

你不覺那春日的融和？

你不見那春水的蕩漾？

你可曾理會那天空中的祕樂？
你可曾領略那遍地花草的溫香？
但是，
回身四望，
都是人烟，
都是桑田，
可憐·人間！
竟沾污了那錦繡的自然！」

「水之涯」

山之坳，
你要去尋，
你要去找，
那兒可以發揮你的天才，
那兒可以抒展你的懷抱。」
「四圍山景
湖平如鏡
宇宙的精靈，
自然美的結晶，
那可不是西子湖？
——西子的小影。」

那時我們還唱着尋春之歌呢：

『嫩蕊醒春樹；暖碧漲春渡。

尋春畫裏，只合向湖山深處。

拈筆莫踟躕，佳景刹那駐。

眼前腕底，好揀取煙絲雲縷。

渺渺愁余，天末微波難數。

杜宇不歸，堤頭春曙，知憑誰作主。

收拾入畫圖，莫使嗟遲暮！

珍重少年時！願共春長住！』

這正是滿懷着熱烈的希望花開時節的青年才唱得出來的喲！現在，我已到

了人生的落花時節了，過去的幻時已經驚醒，未來的希望完全打銷，只等待着現實的苦悶的中年時代的到來，自此以後，人生的秋的時代，冬的時代，想來也是很快的會接續着過去的吧。

實在說起來，這落花時節，這青春將到了盡頭的時代，是人之一生最有意義，最有詩趣的短促期間，保存着使他長住既沒有方法，那麼我們祇少也應當留點可愛的記念以備日後的追懷。

原书空白页

藝術之都會化

倪貽德

我們若留心於過去的詩歌，繪畫等等的藝術作品，不論中外，我們可以看出一個共通點來，那便是他們所描寫的，幾乎每一首詩，每一幅畫都是屬於自然的風景的愛慕，這尤其是我們東方的藝術，與悠閒的大自然更有密切的關係。而那些藝術家的生活，亦往往遠避了塵俗，而投向那自然的山水懷裏，寄情詩畫，優遊自得，所謂隱士者，便是藝術家之流。

這是的確的，自然確能使我們陶醉。人間的社會是太繁忙了，太擾攘了，我們住在這裏面惟有窒息而死。但是我們倘若離開了繁囂的市塵，離開了嚷嚷的人事，獨自走向近郊的平原，或是遠去名勝古蹟的所在，看見了山水的起

伏，草木的葱龍，烟雲的變幻，以及點綴在這中間的茅舍古刹，田夫野老，我們的心境就要爲他們所引誘了去，忘去了現實一切的苦，而與那悠久的大自然作會心的微笑。藝術的起源是由於愛的活動，他的結果是安慰一切苦惱的衆生，那麼他所表現的，當然也傾向於優美聖潔的大自然去了。

但是我們倘若再一看近代的藝術，則這一種趨向却又漸漸的轉過來。換了一個方向，那便是近代的藝術，是慢慢的趨向於實際的人生方面，大都會的生活，便成了他們描寫的核心，簡單的說，便是由自然而走向人爲。單從繪畫方面來說，在文藝復興前後，被宗教或貴族所利用，描寫那些宗教上的事實或貴族們的 Portrait 的藝術我們不必去說它，自從自然主義起來之後，一班畫家，如法國彌褱，柯勞，英國的透納等，都是以田園或山水的風景爲描寫的對象，而他們自己，也都是避開了大都會而度那平靜清苦的田園生活。但到了印象派

的一羣畫家起來的時候，就有些傾向於近代生活的描寫，如瑪奈，莫奈，辟沙羅，竇伽諾、他們所表現的都顯然是帶有近代色彩的了。而其中最顯著的尤其是竇伽(Dagas)他最歡喜描寫跳舞場，馬戲場，咖啡館裏的生活，他常用Pastel的閃動的色調與微顫的筆觸，繪那瓦絲燈光下的情景，表現出一種世紀末的悲哀，使人看了最是受着深刻的印象，與近代Decadence的詩人波得萊爾(Baude-aire)凡爾倫(Verlaine)道生(Dawson)諸的詩具有同一的精神，我們應當推他為畫家中表現近代生活的代表。到了最近——大戰的前幾年——的藝術，則表現一種近代生活的精神更加狂熱，青年作家羣起破壞傳統的藝術，像發了瘋一樣的渴慕近代生活，好像非此不足以表其時髦。像未來派，表現派，立體派，Dadaism 的藝術 都是表現那種跡亂的不安的，刺激的都市的情調，用了那電車，汽車，大西洋的橫航船，飛行船，飛行機，活動電影，淫蕩的妖婦這些東

西，來代替那些田疇，鄉村，水面，帆影，純潔的處女等等來作爲畫面的題材。在技巧上，他們好用強烈的，對照的色調來破裂那以前的和平靜寂的調子。於是一羣的藝術家，他們都從山水懷裏跳了出來，聚集在大都會裏，到充滿着酒香肉氣的咖啡館，跳舞場裏，度那頹廢的，流浪的生活。

藝術上這一種由山野而都市化的趨向，並不是一時的突變，乃是其來有漸，是極自然的一種現象。我們若是費一點觀察去推究起來，可以歸納成兩種的大原因。

第一種是環境的變遷。一是由於資本主義的勃興，大資本家起來，無數的小資本家都被打倒，以前在鄉村中的小手工業更是消滅於無形，一切生產機關，都歸納在大都會裏，一般的人便不得不羣集在這裏面而仰承其鼻息，藝術家需要生活，當然也不能逃出此例。二是因爲近代科學的突進，機械的發

達，化粧品，粧飾術，大商業的廣告術的進步，一方面使大都會一天一天的增加艷麗，燦爛，引得一般人目迷心炫，像妖魔一般的有媚人的力量，而他方面更擴充都會的領域，漸漸蠶食到寂寞的田園，就是以前和平靜寂的田園也漸漸的都市化起來了，天眞爛漫的鄉村中的處女，一旦看見了這樣的情形，也不知不覺的被引誘了去墮落了。

第二種原因是個人主義，個性主義的提倡。自從文藝復興以來，一向被壓迫着的個性逐被解放，反抗一切的壓迫而尊重創造，到了現在，更成了極端的個人主義，破壞一切的舊有的傳統，舊有的趣味，凡是一切新的，希奇的，不論什麽都狂熱的歡迎。而他方面這一羣神經過敏的藝術家，受了資本主義的壓迫，而生出無限苦悶，於是拚命的要求肉的享樂，想忘記了苦悶，酒精喲，煙草喲，咖啡喲，淫蕩的女性喲，愈是刺激的東西愈好，但因了刺激而疲倦，愈

痴倦而愈要求刺激。甚而至於有人以醜的爲美的，以臭的爲香的了。像這一種近代人，他們對於素樸無華的田園當然覺得平凡而厭棄了，而他們所表現的藝術，也當然是力求新奇的刺激的東西。

這一種現象究竟是進步的還是墮落的呢？道學先生一定要嘆爲世風不古了，但是我們在此却很難下恰當的批評。不過，我覺得藝術始終是時代的反映，他是决不呆守在一條路上，應當隨着時代而變遷的。我們生在二十世紀的近代人，當然不能再留連那過去的廢墟，另外要創造出一條新的道路來了。以前的藝術是看重情感(Emotion)，而現在的藝術則力求情調Mood之象徵，大都會裏的情調最是新頴，最是複雜，無怪這一羣藝術家都聚在這裏面去探求Inspirasion去了。

以下我想把大都會的生活所供獻於藝術家的地方略略的說一說。

從色彩方面來講，以前的藝術，他們的表現能力無論如何周到，但用色總是灰暗無光，死氣沈沈，毫不能給我們以快感，到了近代，便起了一個反動，無論光部與陰影部，他們都力求鮮明燦爛，能使人起明快的感覺，這便是根據于前面所說的近代人拚命要找尋刺激的心理。大都會所給與我們的，不消說，便是一個五光十色，像萬花筒一樣的集合體，譬如上海，可說東亞有數的一個大都會了，我們若跑到南京路、外灘，虹口那一帶去，則各種奇特刺眼的色彩，眞使我們的眼睛應接不暇，例如大商店裏的窗飾，汽車馬車的油漆，活動寫眞的大廣告，太太小姐妓女電影明星的綢緞的衣服，都好像在那裏競奇鬥豔，互相比賽的樣子，這樣的情形，在小縣城和窮鄉僻壤的地方是無論如何夢想不到的。

其次，近代的藝術的精神是動的表現，所謂繪畫的音樂化，就是這一層意

思。至如未來派要表現汽車的速度，畫一只馬生幾十條腿，尤其是極端的例證。這一種作風，描寫大都會的生活最能顯其特長。這裏所要注意的，便是應當在雜亂中找出秩序，在運動中求出節奏，譬如在南京路五龍日昇樓那一個中心點的地方，儘管人山人海，車如流水馬如龍，但我們若是深刻的去觀察，則自然有一種節奏在裏面，像一闋極雄壯的交響曲。

鄉村中生活，每日所見所聞的多是一樣，過一生好像是過一日，這是多麼單調而平凡，但是大都會裏供給你娛樂的地方是異常的複雜，美術館音樂會，展覽會，電影劇場，跳舞場，這許多娛樂的地方，他可以使你嘗到不盡的趣味得到無限的靈感，你若是坐在咖啡館裏，定可遇着那十七八歲的處女，在紅燈綠酒之下，細細的對你追述她已往的Romance，你若住在大旅館裏或是到公園中去閒步，一定可以遇到各種色彩不同的人種，感到一種Exatio的情調。而住

在都會裏面，有時候生起懷鄉病來，這一種美麗的憂鬱，亦是常能啓發詩感的。

我們若是從反而來看，看出大都會生活之下所產生出的種種罪惡來，這種罪惡對我們非但無損，反而能供給文藝上以許多新鮮的材料。這一種罪惡異是黑幕重重，數不勝數，我現在且舉出幾種含有藝術趣味着來說說：

第一，都會生活中最顯著的現象，是看重肉，人的至高的靈魂幾乎沒有了，對於戀愛，他們完全改變了以前貞操的觀念，不但是沒有處女，連處男也很少了。所謂巴黎式的戀愛，每個男子至少有兩個情婦，每個女子也至少有兩個情夫，而吃醋爭風的事也更加劇烈。總之，他們在男女之間，不重精神上的感情，而惟肉慾是圖，所以他們失了戀也沒有甚麼悲痛，再可以去找求，等到厭了仍舊可以棄掉。

第二，墮落的女子日見增多，本來在鄉間極純潔的處女，因慕都會的繁華，不甘淸貧，於是離了可愛的故鄉，投奔到都會裏來想找求職業，天眞爛漫，一點不知道甚麼，一旦遇着輕薄的少年，便以赤誠相待，把整個的心完全交結了對方，不知對方原是抱了一個好玩主義，誰把她當作一個終身的伴侶看，於是漸漸的被厭棄，但戀愛的惡之果倒結出來了，社會上都輕視她了，職業又找求不到，沒有法子，只好墮落爲娼妓，賣淫，縱情於煙酒，害了梅毒，終至夭亡而死。這一種可憐的情形，是文藝家所最應注意的。

第三，大都會裏無產階級的悲哀，比較鄉間的農民更爲痛苦，他們壓迫在資本主義的威力之下，不敢抬頭，住在像豬圈一樣的貧民窟裏，呼吸在煤氣瓦絲充塞的毒空氣裏面，永遠不得自拔。我們要救出這無數受苦難的同胞，惟有藉文藝家描寫的力量，將他們的慘痛一一表現出來，公布於世人，使他們感動

了羣起而反抗資本制度。

我們中國歷代的藝術家，大都是一批高蹈派的人物，他們都是遠避了現實生活，而避居於山林之中，所以他們的藝術往往與實生活沒有關係，其趣味也不免感單調之弊，現在受了時代的影響，也漸漸的趨向到都市方面來了，只看現在的許多新派的文學家藝術家，大抵是聚集在上海北京廣州這幾個大都會裏面，描寫都會生活的作品，如郁達夫的「沈淪」，「銀灰色的死」，「春風沈醉的晚上」等篇，都是含有極濃厚的情調，為我國歷來文學中所從未看到的，繪畫上這種作風也時常可以看到，這實是一種極好的現象。不過我以為在大都會裏生活，要和平常人有點不同，决不可身入其中，與世浮沈，他是應當站在批評家的地位上，以冷眼的觀察，對於社會下深刻的批評，所謂在鬧中取靜，那麼他的藝術才能有向上的表現。

一九二六，六，五，在上海。

原书空白页

埃及的音樂

俞寄凡

埃及之音樂，祇能在殘留於後世的彫刻繪畫上，窺其一斑。其他若古代希臘之學者柏拉圖（Platon）海洛獨斯（Herodotns）斯托拉巴（Strabo）等，對於埃及之音樂，都有所記載，由此可推知紀元前二千年左右，（拉姆賽斯二世 Romses II 時）已現出音樂之隆盛時代。當時的人民，終日勞動，至晚間都行娛樂，而差不多以全力耽於音樂。故在宴會等時，每雇樂役，演奏音樂。且爲音樂而有雇養男女使練習音樂之習慣。

當時之樂器，第一是哈潑一類（埃及語稱爲Buni），大者有六尺以上之立奏者，如第一圖；小則有坐奏者如第二圖。與現代哈潑之相異之主要點，是絃線

平行而無前柱。這是因爲古代之張絃法，不若現代之強，故無前柱之必要。紀元前千二百五十年，挨及國王拉姆賽斯三世坟墓中之壁畫上，哈潑之形及裝飾，

第一圖

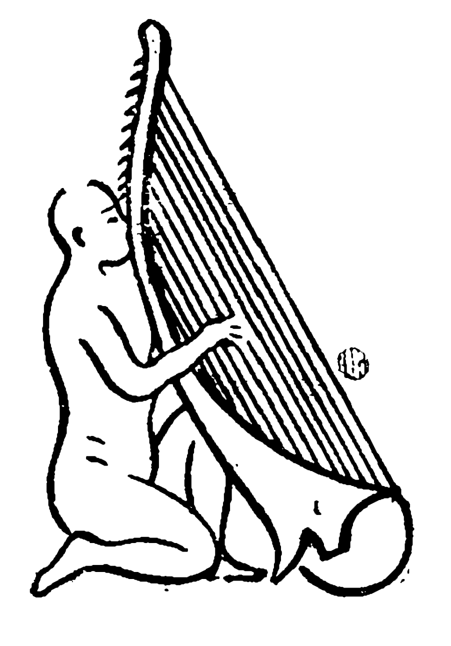
均極美麗，幾有是否確係當時所作之疑。此外種種壁畫上所載，比較當時他國之哈潑，有非常之進步。絃之數各不同，多者有張二十一絃者。

其外有如我國之三絃者，則呼爲諾弗爾(Nofre)耐番爾(Nefer)，有二絃及四絃者。用小爪撥彈，有立奏者，亦有坐奏者，如第三圖。這大概是紀元前千

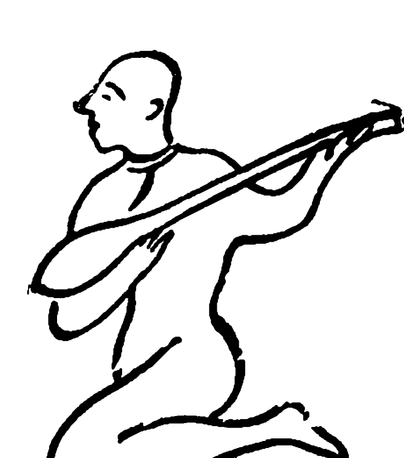
五百年以前之物，用種種指法，撥彈少數之絃，變調子，可說音樂已有非常之進步。且因此可推想埃及當時之文明。

其次是種種笛類，附簧於管之一端，有並立二管三管四管五管者，管上開有指空，吹法與現在之笛相髣髴。笛類分為二種，一管獨立者，稱為賽皮（Sebi），結合二管之一端者，稱馬姆（Mam）。賽皮形上，吹時須伸至腕。賽皮一語，與拉丁語之（Jibia）同，意思是脚骨。在太古是以骨製作。然遺之現在者，僅有木製及葦管製者。

第二圖



第三圖



第四圖是紀元二千年以前所建造之三角塔，名其在（Gizeh）之壁畫之一部，是賽皮笛合奏之圖。八個吹笛者之內，除了左右二人，中間六人，三人一面，相對吹奏。吹奏之法，左右手相互反對。最左之一人後向坐吹，與其鄰者，左右相反，且與別人亦相異，以兩手支笛，此人或即是合奏之指揮者，或是笛之獨奏者，其餘之人，都是他之伴奏，觀其形狀，正在獨奏之始，大概一曲全奏之將結束。且左右之笛形不同，大約是第一部第二部之分奏。從當時之實際狀態看來，可以想像，伴奏上確是一種和聲。

所謂馬姆之複笛，在當時非常普通，各種繪畫上，都有看見其中有一種最

有趣味者，是希斯托拉姆(Sistram)，附有彎曲的青銅棒，棒上要附有金屬小環數



第四圖

個，振動時發出「客拉客拉」之音。長者一尺五寸，短者七八寸。多是女子吹奏，用於宗教之儀式時。

在埃及，有種種音樂如上述者，並有管絃之合奏，不過合奏中，不用大鼓而有二八以上之指揮者。從此着想，埃及之音樂，是非常之長拍節，而拍子極弱。指揮者不用棒，擊手以合拍子。

原书空白页

譯Baudelaire散文詩一首

徐葆炎

狗與罇

『我的愛犬，我的好狗，我的親愛的，你走過來嗅一嗅這從城裏最有名的美味舖裏剛買來的最好的美味。』

狗搖了搖牠的尾巴，那個意思據我想來是表示牠的嘲笑的，走近來很驚異的將牠的濕的鼻子往那已經開開了蓋的罇裏伸過去，因爲驚嚇的緣故忽然牠倒退了，且向我作欲吠不吠的一種聲音。

『呵！下賤的狗，若是我給你一堆糞，你還要很樂的去嗅牠一嗅，或者甚至還要去嚐一嚐牠的味兒。所以就是你，我的不幸的生命的無價值的伴侶，也

像其他的羣衆一樣，是決不配拿至上的美味給牠嚐的。」

在茶寮裏說書

滕固

一、聖者與魔術家

藝術家的情感，比常人豐富，比常人銳敏；他們於一切愉快的東西，首先感到、陶醉之惟恐不及：於醜惡的事情，也首先感到，厭惡之惟恐不及。我們中國的藝術家，處在現今醜惡的社會裏，這醜惡，藝術家當然最先感到；於是同聲地叫道：社會如此醜惡，如此慘無人道，如此：如此，快絞出血與淚來，和社會反抗。待到改造社會的重担，加上他們的兩肩時；他們兩脚輭化，仆在地上，眼睁睁地一聲不作。社會的黑影在譏笑他們，他們安然地忍受！空言無

補，結果原來是這樣。

試翻閱大藝術家的歷史，古來不少反抗社會的藝術家；然而社會的醜惡，慘無人道，並不因之滅絕，並不因之稍減。那末藝術家是無用的東西了？不，所謂反抗社會的藝術家，不必像辯論那樣口頭說幾句空話；不必像革命家那樣耀武揚威的反抗反抗，並且不必像厭世家那樣什麼不好什麼無聊的放出一批嫌惡之情來。祇要把你們的嫌惡之情，移入于藝術，靜化而爲同情憐憫於醜惡的社會，或變相而遊戲諢笑于醜惡的社會。同情憐憫是聖者的態度，遊戲諢笑是魔術家的態度。前者俗稱人生派的藝術，後者俗稱唯美派的藝術。

我暫時不想說：藝術家的情感比常人豐富銳敏。（如其常人不作生理上有殘缺的人解釋）因爲藝術只是人類理想的一方面；人各有各的理想，有人努力于升官發財，也是要實現他們的理想，和藝術家努力于藝術是一樣的。他們對

于升官發財，也具有過人的情感。這過人的情感不注入藝術，而注入於別一方面——升官發財——就是了。但是升官發財的一理想，是一時的物欲；道卑下的理想，其他動物或也有之！而藝術一理想，是悠久的欣歡；除了至人以外，便沒有這根器了。

至人，藝術家，原也是常人；做到至人，藝術家，不過要有一步工夫；就是聖者的苦行精神，與魔術家的修鍊精神。苦行與修鍊的對象，就是醜惡的社會；這醜惡的社會，就是藝術家的上帝，藝術家的妙藥。那末醜惡的社會，與其說是藝術家的仇敵，毋甯說是藝術家的恩人。

二、石濤體無完膚

『石濤和尚體無完膚！』——這算甚麼話？在說者不負責任的說了，而聽者一定要奇怪的。待我慢慢說來：宋人的筆記裏，有一段故事說：「錢惟演，楊億，好爲玉溪（李商隱）體詩，創爲西昆體；一時臺館諸公，悉爲效法，翕然成風！時有一伶人，飾李玉溪上場，衣服破碎，形容悴憔，曰：我被館閣諸公，撏撦殆盡矣！滿座哄然。」現今一般畫家學石濤的畫，比錢楊諸人學玉溪的詩更加起勁。假使有一伶人飾了石濤登場，石濤一定要說：『我被畫苑諸公，剽竊皮毛，至矣盡矣！』這叫做石濤和尚體無完膚！

夠不上學石濤，只好說是剽竊石濤，夠不上剽竊石濤心臟，只好說是剽切石濤的皮毛。啊，我所尊敬的藝術家們，你們竟成剽竊皮毛的嫌疑犯 。如果石濤復生，眞說這句話，可不要把你們的臉藏在褲襠裏，你們的尊嚴就此顚倒了。

「石濤曾申明版權所有！」——這又算甚麼話？石濤並不曾做過書店老板，怎麼有這回事？他的畫語錄中說：『我之爲我，自有我在；古之鬚眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，指我之鬚眉。』這不啻是不必剽竊人家的自白，『我之爲我自有我在』不啻是版權所有的申明。剽切人家的藝術，和翻印人家的版權，同樣是下流的事。

世俗是盲目的，智者就可利用盲目，搬出剽切的藝術來炫耀於羣盲之前。石濤，八大，Matisse, Gogh, Rouseau 都成了被剽竊者，被翻印者。一旦他們告發起來，如果上帝做審判官，那些剽竊大家，定要處精神的無期徒刑了。

剽竊大家，原是智者；聽了這些話決計不服的，並且要嘔出冷冰冰的反駁話來說：『石濤，八大那些陳死人會來告發嗎？……上帝眞有其物嗎？』啊，智者畢竟是智者，我也無如之何！不過最後我要說：「眞理」與「宇宙」同其悠

久，「宇宙」有一日之存在，「眞理」一日不滅，眞理不滅，天下有眼兒的人，都是上帝。

直覺的藝術

汪亞塵

藝術原來是作家自身技術和情感的產物。技藝精，情感深，其作品愈見到個性的表現；要是失却自身的內心，專依流派之下跟着緩進，那不過造成幾件貧弱而通常的藝術品能了。

依情感，技術，思想來製作藝術，當有不息地變化。這種變化，須從純潔健全的內心而起，凡是具有這樣思想的藝人，最厭惡因襲和傳統的藝術；但是在創作的生活中，須經過沈悶和困難的研鑽，這種努力的地方，除作家自己感得之外，旁人不易感知的。我覺得從這種困難中的研鑽，是入創作之門必要的過程。沒經過沈悶而反覆的研究，不但不能入創作之門，就是藝術的素質，也

不會認識明白。

如上所述：藝術既是自由發揮個性的東西，吾人當運用自己的頭腦、覺察自身的情味；大膽地把自己的內心向外表出。然而主觀強烈的藝術，往往容易引起客觀的悞解，這因爲觀者不能領會作者內部的程度的緣故。創造的藝術，在觀者方面的評判，必須要依作家的思想和情感上着力；這也是作家對於觀者方面至當的要求。

但是在微妙的人情觀察上，作家還希望觀者要體貼他的性情及審究他周圍的狀態，同時還要表作家私情所愛的同情；如果單憑觀者自身的經驗和智識去評判，不想到這樣同情的途徑，憑着以己之心度人之心的見地來作判斷，那絕對得不着作家藝術的情味。

藝術是作家的符號，換句說：就是作家把自己的直覺介紹到現實上去，但

這個符號，是情感不是理知，也不是預先曉得的東西，確是直觀感覺的東西。

看一幅畫，如果不辨形式，不感色調，不明構圖等等而僅依抽象的理想，倫理的思索，以及寫生的事實上去探究；到底不會知道這繪畫在美術製作的情味。繪畫不是文學，不是哲學，也不是算學，更不是像實用的器具；簡括地答：是為繪畫而繪畫。這全是心靈的表現，不是用旁的物事來作襯託的。所以一個純粹的作家，都要依自己的直觀在充實地創作上努力進行！

然則繪畫的深味，現在有許多人却不是這樣着想，他們以為繪畫是畫家思考的表現，好像只有用形態與色彩來代替一種文字的描寫，照這樣說來，表面似乎有些相像，其實對於繪畫在美術的根本上並沒有澈底。

今日的洋畫，可分二方面來觀察。一種有意味可以說明的。還有一種，全然把意味分離，單從形狀，色彩，構圖，筆觸等等來領會的。前者的觀察方

法，都從畫題的意味上着點。後者的觀察方法，都從內心的情感上着力。一種象形，一種是超形。象形的繪畫，稍具繪畫常識的人們，便能領會。超形的繪畫，不是常人容易明瞭的。

現在歐洲向時代進展的作家，都依直接的感興去探究自然。在自然中並不專尋題目。他們的畫題，都是作成之後，爲出品的利便，隨意安個畫題，並不是像以前的繪畫，要先定畫題，然後作畫。以前盛行的歷史畫，肖像畫，風俗畫，寓意畫等等，在現代的畫家確不是十分注重。就是肖像畫，現在的畫家，竟有用主觀的作風。但用主觀的肖像畫，最易使人誤解，然而他們傾向於直觀的描寫，已有了健全的可能。看到現代畫家所着眼的地方，就是從廣闊的意義上觀察技巧，從快感的團塊（Mass）上看出美感。畫上所看到的，是構圖，輪廓和明暗的色調；都是依着直截的感覺去描寫的 。沒有什麼倫理，哲學，物

事，時間，數目等等的拘束；沉醉似的感覺到一時的愉快，充滿到畫面上去，便是他們確信的主張。

在畫派橫流和畫論分歧底現代，吾人只有向着自己的藝術上前進！只要努力地接近自身認定的目標，便是唯一目的。藝術的創造，全在自己生命的努力，追到了一個深玄的境界，便是藝術家偉大的光輝！

十五年，六月，在上海。

原书空白页

觀二條會畫展以後

汪亞塵

日本新進畫家津田青楓，近藤浩一路，九里道柳子等攜近作六十餘幀來華，於二十三，二十四日在虹口日本人俱樂部舉行展覽會兩天。他們的作風，頗饒新趣，國人去參觀者很多，但是爲的觀者程度的高下，當有不同的見解；余不喜作表面無聊的批評，本文是依着與諸作家相談和看了作品後一些感想，當不了什麼批評。

津田等此次來上海，是要將他們主張的新日本畫對外發展。換句說：就是要使我國人和旅滬日本人曉得他們有這麼一回新藝術運動。他們未來上海的時候，東西京的報紙上鼓吹了很久，早就爲彼邦人士注目的了。這就可見他們合

有深意的緣故。

『現在的日本畫與將來的日本畫之間要劃分一個時代。』這是他們自己所述的唯一任務；他們不惟反抗傳統式模倣的藝術，就是對於洋畫表面的技巧來束縛的繪畫，也是十分抨擊。現在先把他們的宣言，譯述於下：

我們（津田等自稱，以下同。）深信依着從來所有日本畫材料，可以產生極光輝未來的藝術，這樣地信念，我們三人是互相一致的。從我們洋畫的教養上所得到的大道，拿日本畫的材料來表現未來的藝術，這不過是我們最初所發覺的一個信念；然而從我們的觀感上說來，如果用日本畫的材料單去摹倣洋畫表現法那種試驗，偶然間固可與起時代的新氣運，那不過是一時間表面的反動；可以斷定不是眞正的途徑。推言之：徒然束縛在從來的技巧或者墨守先人一點精神的外殼；這不能說是生的藝術。我們信仰的途

運，是要開拓眞本質的未來的日本畫。我們用洋畫教養的基礎，同時，把從來技巧上的束縛，完全解放。對於今日日本畫壇迷路的作家，高揭起一盞明燈，藉以照破斯道的黑暗。這是我們的使命！我們將這個根本信條的共通點做了標燈，所以有三條會藝術家集團的組織。

講到我們三人，各有確然地個性，并且各持有自己獨特藝術的境界。最初集合創立本會的我們三人，都各自各尋一條途徑而前進的；本會創立最先的動機，是單要高唱Rhythm（韻律）。這Rhythm雖不能說是運動底目的，但是從我們一個小的集團的主張對於社會有了一種反響，那時候，我們的事實便能由表現而至於實現了。現在的日本畫與將來的日本畫之間截然要劃分的一個時期，就在於此！我們的主張，苟能惹起畫壇識者的注意，這也是我們原來的素願。

看了這篇宣言，他們有闡發東方未來藝術的任務。津田，九里，近藤等三人，就是組織三條會的原動力；他們在藝術的探究上，是各人認定一條道路做出發點的。出發點雖然不同，但是他們標準點，同是要發覺有「韻律」的未來的新日本畫。並且要劃分現在和將來一個截然不同的時期。現在他們的藝術到達與否，我不必評論，我只看他們向前努力的精神，確是十分同情。我常說：藝術的進程，正如川流不息，決不能停止在那一個時代而不向前進展的；看了上面那篇宣言，使我聯想起我國的藝術，近幾百年來的國畫，正像他們所說的情形彷彿，只會守着一些先人留下來的外殼……因襲的技巧，內容的空虛，已無可諱言的了！

現今的國畫家，已根深蒂固似的把因襲的技巧當做無上地權威。拿古人的外殼來摹倣做自己畫面的舖設；陳陳相因，生氣殆盡！若照這樣的情形下去，

恐怕以後走的藝術途徑，要愈趨愈窄了。

藝術決不是得着一些表面的技巧為滿足，然而現在的作家，把外型太重視了。外型的藝術，其味單薄而沒有恆久性的；要得藝術的悠久，須着重內部的個性。吾人對景寫物，必須深嘗描寫物體深處之趣味，感受所觸動的眞髓以運用內心，覺悟於無我之境以認識對象的核心，方能達到創造的途徑。這種藝術上的見解，我國古代藝術家早有發見。可是近代的畫家，多走了一條便利的路徑，他們只會在古人畫面上做功夫，不肯向大自然界去接近。凡是局閉樓閣者，只能憑空虛搆，不能作自由的躍動。理想是有限的，縱有天才而不去接近自然，遂不能產生偉大的作品。古人所謂遊名山大川，立萬象於胸懷，而後發諸毫端，便能得心應手。……這就是接近自然的意義！

倡言三條途徑的三位日本畫家，他們的使命，是要創立新日本畫，其意固

善，同時不得不使我聯想到上面所說的一段話：以前日本的日本人畫，其技巧，結構乃至材料使用的方法等等，無一樣不是採取於中國的；不消說，東方的繪畫，莫不統率於中國。就是這次他們三人所用的材料，大半也還是取用中國。然而藝術是不能固守自封，材料依各人的便利，更無國的界限。不過像我國現在藝壇沈滯的情形，未來的東方繪畫，反使鄰國日本占一個先步，因此，對於我國的畫家們，我不能不有這一些呼聲以提醒於國人。我更希望研究洋畫的同志們，用洋畫上技巧的根底來創造未來的新中國畫，以救中國現代藝學的沉淪！

——十五年，五月。——

東鄰畫展之狂熱

王濟遠

舟行兩晝夜，渡過瀨戶內海之東鄰日本，一島國也；近年在藝術上，開放奇異之鮮花，眩耀于世，稱雄東亞。觀其畫展之狂熱，實足覘見民族之強盛焉！

日本之畫，半襲於華，半襲於歐，襲華者稱之曰南畫，襲歐者，稱之曰洋畫，華歐並襲者，稱之曰新日本畫，潮流所趨，而以研究洋畫爲獨盛。年來受法蘭西之輸入，奔騰澎湃，孟晉無已；東京上野竹之臺陳列館之繪畫展覽會，無日無之，且日必數起，在今春吾等旅東滯留一月中就有關於洋畫展如：

(1)槐樹社畫展

(2)太平洋畫展

(3)水彩畫會展

(4)中央美術畫展

(5)現代法蘭西畫展

(6)風光會畫展

(7)春陽會畫展

(8)其他個人畫展

接二連三，令人目不暇給，以視我國沉寂之畫壇，寗不愧死！

當每一畫展將開幕之前數日，上野公園附近，充滿畫人之行踪，手荷畫框，以應徵出品者，比比皆是，一二日內可得出品四五千點，而審查會之結果，入選者，不過一二百點，審查誠嚴矣！惟非此不足示限制也，故往往以甲

展之落選品，投之乙展而入選且得上賞，可見審查之嚴，各有主義在，藝術品之入選與落選，於藝人無傷也！藝人之創作，固非供應畫展之入選而已也，亦非供應觀衆之賞鑑而已也，更非博得庸俗之流巧譽而已也！藝人之創作，或有不諧衆，不入時，不通俗，以致爲人擯斥，乃應有事耳，不足怪。

因此，藝人之製作，不必求售于人，藝人之製作，務必埋頭探討。求售於人者，必飾其外形以媚世，埋頭探討者，必吸其內蘊以壽世，壽世者昌，媚世者亡，未聞以媚世而不亡者也。日人研究藝術之狂熱，其壽世乎？抑媚世乎？

最近以一百五十萬金建築之東京府美術館已落成，第一回聖德太子奉讚展覽會，即開始在美術館開會，蒐集官家，民間，各團體新舊各作家之巨製，備極燦爛的與法蘭西現代名家作品展，同時同地，互相映射，將自東京而京都，

而大阪，而神戶，照耀於日本全國，旋及于歐，嫥成東西洋藝術之結晶，濔歟盛哉！東鄉畫展之狂熱也。

東鄉旣如此，吾華如何？內亂不已，軍閥專橫，滿院藝術種子，荒蕪殆盡！吾儕以身許藝術，在此荒園，將何以培其生乎？深願園外之客，幸勿再將新播種子剷除也。

詩人乎？畫家乎？

滕固

一九二五年的春天，何月何日，已記不起了。那時我乘了火車到杭州，想遊覽西湖。車到杭站，已夜色蒼茫，街燈歷歷的了。我驅車過白公堤，到陶村；沿路只聞到荷香，聽得水面的歌聲。在中途我微吟偶得的斷句：「敢滅銀燈排繡闥，索將西子帳中看。」的時候，前面有幾個童子軍，攔住了行人；他們救起了一個投水自殺的少年，正在施人工呼吸。我便下車，審視自殺的少年，赤裸裸身體，躺在地上，任着他們啓手啓足。我撫了胸襟嘆息一回，一種恐怖的氣分逼上來，使我不能安于久立，不等待這自殺者復活，我復驅車上前。頭頂上黝黑無際的天空，懸着一塊龐大的「死」的問題。倏忽間那位自殺的少年像

追了上來，隨在我的身傍，我雖然不敢正視，但約略看出他披了長髮，赤裸全身，瘦骨嶙峻，活像科學研究所裏陳列的人體骨骼模型。這人一步緊一步隨着我，發出幽揚而悽苦的聲音來告訴我說：

「你要不要黃金？要不要名譽？要不要美人？如其你要成全一切的願望，快來跟我求去！……」

呀，黃金，名譽，美人嗎？這三者我都歡喜的，我都要的；現在我正是困疲於這三者的空想。我這樣想了，待要回頭去詢問他；而空中一塊龐大的甚麽東西壓到我的頭上，我立刻驚醒，睜開眼光一認，是睡在陶村的空室裏。窗上的晨曦，像母親似的溫存地撫慰我說：『孩子，不要驚慌了！』

起身洗漱了後，神志似乎清醒了些；撫胸追問，自己當時所處的一種境遇，前途非常湫隘，確乎近于「死」的國土了。在陶村的廢園裏，繞步了一回，

蔓草瓦礫之間，伸出無數雪嫩的小手來，似乎引誘我去埋葬，乘了片舟，泛入中流，清澈的湖心深處，貼着一塊處女的胸膛，又像引誘我去躍入她的懷中。大約時間還沒有到來，我雖然和她們的緣分很深，可是一時不敢倉卒應命。

這種無名的沈鬱，佔據我的心臟，使我全沒有人氣的了。偶然踱到靈隱寺，遇見濟遠先生 他在畫「誦經」一作；我靜待他畫畢，審視所作 久而久之，我的緊歇的心情，似乎放寬了一些。後來我和濟遠先生時時一同泛舟湖上，游覽幾處別莊；到龍井，穿過九溪十八澗，登南高峯，每到一處地方，濟遠先生總像小孩子見了初出的月亮，懷着說不出的欣歡來作畫。他畫成之後，我也懷着說不出的欣歡來看他的畫。這樣一天天的過去 ，到了我回上海的時候，我的胸懷中所有無名的沈鬱，一起消失了。

這次游覽西湖，西湖本身，不曾予我多大的領略。祇有這兩件事，算最最

深刻的印象了。關於自殺的事情來激動我，那是有種種原因，自己還能檢省得到。而關於濟遠先生的作品來激動我，他的作品具何種魔力，那一時也理解不來。到了現在「濟遠畫集」出世了，我才發見這個不可思議的奇蹟。

試檢出這畫集中他的說明：在「普陀」一作中說：『設身於此者忘其其平昔塵事之羈絆，惟有一腔熱烈之情，剎那間吐露於畫面，聊與海山握手傾談。』在「秦淮河」一作中說：『興來塗抹幾筆，而筆下如聞笙歌怨慕之聲。』在「誦經」一作中說：『我畫數個和尚，而我意不在和尚也！』在「湖上別墅」一作中說：『祇于波心蕩漾中感得離羣岑寂之遐思耳。』在「鳳林雲影」一作中說：『紅葉蕭疏，湖光嫵媚，近林遠巒，一望悠然：生死榮辱之念，至此消失盡矣。』在那「武林春水」一作中說：『在綠蔭碧流之間，蘊藏無數色彩；時而燦爛，時而灰暗，時而灰暗中雜以燦爛。』在「傍水人家自影斜」一作中說：『吁，素樸之天

籟，永久之天籟，余心為之陶醉矣！』在「虎跑寺」一作中說：『白雲自流，空谷無人，而花香蕩漾，默綴地上者如繁星之歷歷；此曲只應天上有 』在「南天門」一作中說：『俯仰海天，胸懷豪豁，安得有一天馬，駕之神遊海上。』這一類的發想和意境，是詩人天稟的東西；但是濟遠先生曾把牠移入于畫幅上了。

記得幾年，讀威廉，莫莉思(Wm. Morris)的「地上樂園」(Earthly Paradise)幽情綿邈，飄飄欲仙。我就感到走進樂園，不必磨頂放踵，假手于殘酷的上帝；祇要諷誦莫莉思的詩篇。「濟遠畫集」出世，我禁不住起同樣感想。裴德(Walter Pater)論「地上樂園」的文中有一句話：「由死的意識，激成美的願望。」(The desire of beauty quickened by the sense of death)我看了「濟遠畫集」又禁不住重念一遍。

一九二六，七，四作於未修福齋。

原书空白页

柯洛評傳

劉思訓

柯洛(Jean Baptiste Camille Corot)是十九世紀法蘭西的一位大藝術家，生於一千七百九十九年的夏天，死於一七八百七十五年的二月二十三日，在此七十九年間，他過了一個很偉大的生活。他的母親是做婦女衣帽業的，他的父親是一位小小的官員，他們家庭裏一切的事情，多由他的母親維持。

自一千八百〇七年至一千八百十二年間，柯洛是在 Ronen 城內的一個小學校裏讀書，那城裏的一種潮濕的空氣，和暗淡的天空，可說是柯洛的中和色調傾向的起點。柯洛所讀書的那學校裏面的孩子，都是從遠處而來的，所以每個孩子，必有一個監護人看管着，柯洛的監護人是常歡喜到野處散步，而又是

終日緘默沈重的人，所以柯洛每與他的監護出去散步，談話的機會很少，但是那時的柯洛，對於自然風景領略的機會倒很多。

一隻百靈鳥

柯洛的朋友曾經替他造了一塊碑，碑上刻了柯洛的頭像，頭上站一隻正在唱歌的百靈鳥，表示柯洛與盧騷（Rousseau）的比較；柯洛他自己曾經說過：「盧騷是一隻鷹，我是一隻在暗淡天氣的高雲中唱歌的百靈鳥。」

柯洛脫離學校生活，是在他十六歲的時候，那時他就去做一家布商的學徒；那時他還不能作畫，他作畫生活的起始，是在他脫離兒童時代之後。

布商的學徒，到底不是柯洛所歡喜的，他後來要求他的父親，說他要做些稍稍近他性情的事業，那時他已在 Suisse 研究室裏面上夜課，他的腦裏已充滿了一種濃厚的藝術興趣，他的父親沒有錢給他去學畫，他的先生有位朋友，允

許他每年一千五百個法郎，以維持他的生活。

柯洛與白甯呑(Bonington)

當柯洛在布商那裏當學徒的時候，他的主人叫他出去賣布，有一次他在街上，在一家店的玻璃窗裏，看見一幅水彩畫，這是白甯呑所畫的，柯洛自從看見這張畫以後，他就决意想做個畫家了。

柯洛在一千八百一十五年，旅行羅馬，在羅馬逗遛了三年，他第一次在沙龍裏的出品，都是關於意大利的風景，他那時的作風，雖近乎 Clande 與 Wilson 等的古典派，但是他還能表他自己獨創的精神，他在一千八百三十年間，他到Fontainbleau 去旅行，那時候可說他從古典派改向自然界去的起始，所以他第二次旅行意大利，他并不到羅馬而到Vonice去了。

柯洛年紀已經五十一歲了，那時他的作畫生活已有二十七年了，那時他繼

剛賣了一張畫，柯洛，這也算可憐的了！當他賣出了這張畫，他的朋友與他慶賀，但是柯洛說道：『賣出些畫雖是好的，但我個人的保存從此損壞了。』

柯洛的性格

畫家可分爲二羣，一羣是我們最欽慕的，一羣是我們可從他們那裏領略濃厚的趣味的，有時這二羣合併爲一，柯洛就是這類的人物，因爲柯洛一方面是位機械的作家，另一方面他還是一位很流動的作家，因爲他的活潑而快樂的天性，所以他作品的對象，皆是一種清高的風景。

藝術最後的目的，在於安慰，柯洛一生努力的精神也就在於這一點，別的畫家，均希望人家付最高價格來買他們的作品，因此他們爲迎合人家起見，拚命在博社會歡迎的那方面去用力，對於表現個人之性格，却置於不問，柯洛則不然，他的作風，就是他的人格，這就是柯洛之所以能爲一般好畫者高揚的

原因。他的作風全出諸自然的，他的技巧也是極級的，柯洛的繪畫，無論在他的古典派時代，或在自然派時代，他終沒有摹倣他人半點的地方，全是出諸他個人的獨創的精神。本來藝術，完全是個人內心的表現，誰能把他赤條條地徹底表現出來，他就是眞正的藝人，什麼風俗，習慣，道德都與他沒有半點關係，所以說藝術表白眞正的人生，也就在這一點。我們的人生常在一種不可自捉之中，一個人生在印度佛國，殺人放火當然是犯忌的，但是在非洲北部的野蠻部落的人，殺人放火算是他們的人生之道，歐美各國婦女在大庭廣衆向她的意中人接吻爲榮，中國女子以足不出閨門爲美德，世界文明各國之最有價值的藝術品，爲赤條條的裸體人身，中國人以爲赤條條的人身，攸關禮教風化，呵！我們眞正的人生究竟在那裏？我說還是靠我們自己的內心表現罷！

M. Andre Lhote為柯洛著了本小書（一九二三出版），開頭就說：『近代在藝術上有新發見的人，一位是 Louis Le Nain，一位要算是柯洛了。』內中柯洛有封信對於他自己的繪畫，他說：『繪畫的第一件事是略稿 design，次則畫幅中的節錯，再次則色彩，這三種手續齊備後，方能開始作畫了。』他又說：

作者所驗的，多是眞實的，無論在那種對象之前，我們常為某種美所感動，那末，如其我們要把那個對象移到畫幅上來，我們決不可放棄我們那第一個的情感，我們應該把那個情感，很誠實表現出來，至於對象究為何物，我們竟可不管，我們所要注意的，是對無論何物的第一個印象，我們眞實感覺得到的，總是眞實的。

柯洛每日早晨三紀鐘起身，那時太陽尙未發光，他就跑到郊野處去，四方

八面的帶了藝術眼光地觀看，東方發白，他是尤其注意的，直到午牌時候他纔回家，在牀上安息了一回，仔細把他所看見的東西，再在腦裏反復了一回，等到太陽將要下山，他再出去，直至天色黑暗，方行回家。那太陽雖去，但柯洛腦中的太陽——他靈魂上的太陽——他藝術上的太陽——開始地升起來了。

『呵！好呀！我的畫完成了！』柯洛自己會這樣地喊的。

柯洛的作品，所以能與別人兩樣的地方，也就在這一點，柯洛的作品，全是他自己內心的表現。柯洛對於他自己的作品，非常愛惜，每每為了賣出一張畫，他竟流了許多眼淚，他到臨死的時候，他的畫室裏，還有一千多張完成的作品。

柯洛自從他父母沒了之後，他是一位自己給養的人，他是一位被自然所激動的人，他只願單身很寂寞地去作畫，他絕沒有平常畫家所希望的願望。他終

身不娶親，也不曾戀愛過一次。他待朋友很親暱，但是朋友不去接近他，他也能很快樂地過他寂寞的生活。他能唱歌，但是他決不唱給別人聽的，他在他作畫時唱給他自己聽聽。他是一位很歡喜吃烟的人，他出外穿了一件黑衣，在家着了一件藍色的畫衣，戴上了一頂農夫的帽子。當他在七十一歲時，有一次畫家宴會，人家請他吃鷄，他竟堅決的拒絕了，他生平沒嘗過鷄味，所以他不願在他一生潔白的身上，留上一點奢侈的惡習。這也可以證明這位藝術家素樸無華的地方。

意大利畫壇之主帥

——喬陀及其師奇馬部亞——

吻　公

喬陀（Giotto di Bondon）——一二七六——一三三六——是十四世紀時代，以新生氣賦於意大利畫風，爲中世繪畫史劃一時期的意大利畫家，生於弗勞倫斯附近的惠斯披奈諾（Vespignano）村中，他一生的事業，在意大利藝術上的品位，高於他的先生奇馬部亞。當那時意大利的繪畫，還保守着貝散丁派的生硬形式微弱的描寫，就是奇馬部亞也是這樣，但是到了喬陀出來，乃一轉其幽玄内潛的神色而呈活潑的氣概，一變其固定的態度，而起活躍的運動之威，振起寫實而有生氣的風格，以開文藝復興期美術的先河，在繪畫史上確是

占有極重要的地位。

他是受他的先生奇馬部亞的保護，他們所結的翰墨緣，卻有一段可注意的趣史；原來喬陀是一個牧童，幼時即助理他的父親看羊，他覺得生活很快樂，所以時常喜歡拿石筆在地上或岩壁上亂塗他自己所歡喜的形像。一天，忽然被奇馬部亞看到，對於他的表現能力，非常驚奇而且注意，就拉着他的手問他：「你願意不願意和我同往城中一處居住？」那是喬陀當然很快活的應諾，就跟了奇馬部亞去，從此喬陀正式的藝術生活就開始了。

喬陀的繪畫工作，很明顯的向前進步，實在是他的本性愛藝術的眞摯懇切；平時精細觀察，極力反對傳習，纔能使他的發展迅速，精神向上的變遷，於藝壇上，天才繼續的成長。他也是爲但丁所愛的好友，但丁對於他很親密，并且激勵他精神上的眞義，於是他的生命逼緊到工作中去。我們要是研究他的

許多門徒的敘述，或是游歷意大利各都會，讀他的名作，都能夠告訴我們他的精神了，很少數別的畫家能夠奮力到像喬陀這樣大的勢力，只有他在當時的許多畫家當中，站在孤高的地位，他的作品的聲譽與生命可永傳到十萬年之後。

喬陀作品的主要點，均有特創的丰韻，他努力描寫很多的聖經上的材料與聖潔的故事，那些以前曾經所表現的思想，都是受從前這些傳習的畫派，與他好像完全不能和洽。他是包含強烈的感覺，有精細的研究，平時邀了許多人，如牧童，僕人，而且用許多馴象的家畜，作爲畫的故事中的裝飾，很喜歡人與神共在，每天可以在他的圖中遇見。所以很熱誠的對人們講，以先不過描寫僧徒憂鬱的時代，而現在他所改變的方式，確是令人驚奇，放入一種高尙的旨趣與共享的思想。

他多畫聖者的故事，一二九八年時，在羅馬聖彼得堡(St. Peter)的大堂，

顯他的本領。一三〇〇年，在聖者法蘭雪斯(Francis)的故鄉阿西西(Assisi)於其紀念大堂的壁上畫聖書故事，和法蘭雪斯的傳記。後在巴杜涯(Padua)的亞來那聖母堂(Madonna Iell, Arena)畫基督一生事跡和最後之審判傑作。其後再在阿西西法蘭雪斯堂作天花板畫，卽著名的聖法蘭雪斯之「讚嘆」「貞節」「服從」「淸貧」四幅。晚年在故鄉弗勞倫斯的聖十字(Santa Crace)寺畫許多壁畫——

於斯大受世人的尊仰，稱爲意大利開新紀元的第一畫師，望風而集於其門下者不可勝數，正在光榮之中逝世。

○　○　○

有慧眼而識貧苦的天才——喬陀——的奇馬部亞(Cimabue)在這裏我們也

應該論到他，因爲他是弗勞倫斯繪畫的始祖，也便是貝散丁（Byzantine）藝術的宣傳者。所特創的風格，顯然精於愛利若(Aryjzo)的梅格萊頓。(Margaritone——生於一二一六年約歿於一二九〇年。作品在弗勞倫斯教堂，亦有存在於倫敦的國民美術館——）

奇馬部亞生於一二四〇年，出身於高貴門第，又是但丁（Dante）的知友，一生抱負志願甚大，信仰自己之旨意，藐視他人之評論，所以他正像是一位開闢者。而且欲盡其力傾向於工作，超於人類之同位，他所繪的作品，均常有精采之特性，在畫面上強烈的背景與陽光，是用金色來表示，那些背景畫法與人體解剖以及種種小的原理，也是非常注意，構圖也必需適合正確，這纔是眞生命的注入，對於作品之虔誠，以領悟大自然之眞諦。

弗勞倫斯的民衆，在他的作品裏得到很多的安慰，故對於他很尊敬，如聖

母與聖子(Madonna and Christ-child)一畫，送往教堂的時候，從他的畫室裏出來，經過弗勞倫斯都城，沿路開慶祝頌揚，管弦齊鳴，揮旗歡唱，供於聖母瑪麗亞(Maria Lovella)露灑列亞(Rucellai)的教堂。

——一九二五，冬——

二十年前的白話詩

慨歌

留法洋畫家江小鶼氏，新自天津來滬，寓畫家王濟遠氏處，記者特於今晨往訪，論及近代歐洲畫派之趨勢，歷三小時之久，後談及中國最近新文學之勃興，江氏於行篋內檢出一紙相示，蓋其尊翁建霞公所作之白話詩也。建霞公在清末時曾爲大史標 ，文名重大江南北，此詩以時日計算，至少當在二十年以前，茲特錄之於后，於以見白話詩亦並非胡適之氏所首創也。

蠟燭已殘，

油燈又破，

忍使俺無端悶坐。

剛到新年，
福橘烏菱，
早飽哥哥肚。
只剩得胡桃一個，
些些桐子，
不值今朝小吃，
恐教受餓，
勸哥哥明日還來
預備乾糧，
細嚼五更鼓。

此詩雖近乎滑稽俚俗，而細味別有深意，讀者可於言外得之。至關於江小

鵠氏個人之路歷及其對于藝術之意見，容後再爲文以介紹之。

原书空白页

近代藝術的特徵

汪亞塵

從十九世紀到今日，歐洲人藝術的推移和發展，可分六個階段：卽古典，浪漫，自然，印象，立體，表現等；所以談到近代的藝術，確是一個畫派橫流的時代，不過在這不絕推移和發展當中，有與前派藝術連續的，有依傳統而獨向時代演進的，也有反客觀而獨立於主觀的；玆略述於下：

古典主義，是連續十七十八二世紀的特徵，依舊地重於傳統，在十九世紀初期，還是把古典的藝術，當做主腦。差不多十九世紀的初期，占着重要的位置。不過在古典主義旺盛時期，已見到浪漫主義的勃動。浪漫主義，是胚胎於革命的精神，古典主義爲浪漫主義所波動，便起不穩的狀態。雖然十九世紀初

期古典主義占着重要位置，但是已有浪漫主義的傾入。到一八二〇年，浪漫主義的藝術，便十分旺盛。浪漫主義熱烈期中，專事破壞學會審勘的成例，征服古典主義而代以自由的思想及表現的方法，融詩情畫意於一鑪。情感放逸，不可遏止。這種藝術的精神，直到現在，還是不可把他湮歿。

浪漫主義以前的藝術，是描寫過去的事物。自浪漫主義而繼起的自然主義與印象主義等，都有現實的傾向，可以概括地稱爲現實主義。在那時候的英國人，排斥理想而從事返于自然，但是法國人較英國人尤爲熱烈他鼓吹。從自然主義銳進的，是一八七〇年的印象主義。這派所注意者，首在考察物體位置的不同，分析自然景象的幻變，凡是觀察物象的本體上，沒有一定的顏色，都是受不同的光線而生變更的。不過那時從印象派支流上生出的畫派有：神祕派，象徵派、東方派、奇異派等等，這都可稱爲新印象主義。那時候的歐洲藝壇，

正如陽春三月，萬花齊放，芬芳馥郁，香色薰人：又如千巖萬壑，競瀉爭流，令人目眩神移，藝術到此，可謂洋洋乎大觀了！

所謂印象主義，本跟隨着自然主義的信條有現實的傾向；不過從印象主義繼起的各種流派，並不是單把現實來做信條。在他們已漸漸萌芽主觀的傾向。到了後期印象主義的作家們，都依主觀爲立脚點，一反從來客觀的傾向。他們不依自然做主體而依情感做本位；這樣見地，到了立體與表現派的藝術上更爲明顯。

如上所述：便可看出三個段落。在一八七〇年一期間，是把以前理想主義與現實主義成爲一個對立的時期。從對立期諸畫派上分出二個支流，卽印象派與後期印象派；這二派可以看做是主客觀主義的藝術。從後期印象派乃至表現派，可以得到一個純主觀主義的假定。然而在這個短期中，便可看到「近代」，

「現代」，「新興」，三個段落的特質了。

十五年，七月，在惠山。

藝術之質與形

滕固

（在甯一女師的講演——顧器先記）

今天所講的，是藝術的實質與形式。藝術上這二種東西，是不能分離的，這個問題是複雜的問題，在這匆促的時間中，只好簡單地和諸君談論一下。

首先藝術究竟什麼一回事？我們要有一個明快的記憶。通常說，藝術是生產的活動呀，創造的活動呀，以及其他衆多的學說，我現在不願一一列舉。總之，藝術的誕生，從人與世界的關係上來的。世界這樣高明，廣漠，悠久；有晝夜四季，有河嶽日星。我們人類生在這世界上，天天努力於適應生存之道；人類求適應生存於世界的時候，就起出一種世界感情（Welt gefuhl）；就是

對於世界現象的態度中灌入一種求生的感情。藝術，就是表出這種感情的東西。

世界現象卽自然現象，如晝夜交替，四時環流；沒一刻靜止的，時時在連綿變動。而我們人類的情緒，也是轉變流動，沒一刻靜止的。這轉變流動，就是自然與人生的相（Phase）。藝術家從這「相」中的活擒出唯一的本質的價值來，放在作品上。這唯一的本質的價值，究竟是什麼？就是自然與人生的轉變流動中，潛在的一種「條理」。戴東原所謂「至動而有條理」（易經生生二字的注解）的一句話，可以包含盡的。藝術家捧着生命的全力，體驗這個至動，創發這傳條理；那末「生產」，「創造」，庶幾當之無愧。何以故？這「至動而有條理」，是宇宙的眞相；同時是精神的眞相。在常人，他自身以外之宇宙的眞相，旣不能見到；他自身意識中之精神的眞相，又不能覺到。祇有藝術家能見

到覺到；待他在作品上表出了後，才給常人共見共覺●

假令藝術像上面所說的一種東西；我就直接把他用在本題上了。我敢說藝術的實質就是至動，藝術的形式就是條理。這二種何以不能分離？因爲有至動而後有條理，有實質而後有形式；實質是「原始的形式」。我記得Arnold Bennett所著Litorary Taste 一書中，論及文體與實質不能分離的緣故；他大約說：「當一作家想出一思想時，便想出一言詞之形；由言詞而搆成文體；同時其言詞之形由當時的思想而絕對支配的。」我想不但文學這樣，文學以外的一切藝術，怕也是這樣的罷！

現在把各種藝術略略分講，來證明這個理由。譬如建築，從單純之空間的集合，進而爲有機的，使中心與肢體結合，成空間的組織；因此產生豐富的形式。其在有機的組織時，存有至動；在形式的統一時，流爲條理。其次比建築

略微狹義的，就是彫塑；將有生命的自然，予以形體的表現。把人類肉體的運動，愛憎喜怒的感情，在詩意上造出一種形式；原也這個意思。復次繪畫，色彩所渲染的，無非是光的動態；線條所奔馳的，無非張弛的動勢；以宇宙與人生，在色與線上觀照，也是這個意思。復次音樂，第一個條件就是節奏（Rhythm）；他的抑揚頓挫高下徐疾的節奏上，最能實現而完成「至動而有條理」的特質。復次舞蹈，是最古的藝術，這種身體動作，並非自然的模倣；是由肉體而表出抽象的形式；其動作含有音樂的條理。復次詩歌，吐出原始感覺的經驗，由刺戟心象的力，而起深刻的熱情，造成節調的理想境。復次演劇，把詩歌與舞蹈的藝術合攏來，表出世界與人類複雜的「相」。建築，彫塑，繪畫，音樂，舞蹈，詩歌，演劇等各種藝術；其實質與形式，共同擁戴着一種「至動而有條理」。所謂一切藝術，恆傾向於音樂的狀態（All art constantly aspires the

condition of Music)；這是Walter Pater一話道破的了。此音樂的狀態就是節奏，所以節奏是美學上久經爭論的一個問題。

各種藝術的質與形，既是同母的；那末他們不同的地方，究竟何在？就在材料(material)與方法(Method)的不同。譬如繪畫用色與線，音樂用音，詩歌用言語；各藝術家各備有適應材料的方法：因此有各種藝術的屬類(Genus)。我們不要以爲藝術有屬類上的不同，就此誤認形與質也隨之而不同呢。

雖然，藝術家的情操各不相同，各擁有獨特的個性(Unigue) Arnold Bennett的妙解，所謂文體結合於其人的動作與態度；強烈者強烈，纖細者纖細；因而各有獨特的文體。不但文人，譬如畫家也有獨特的筆觸，詩人也有獨特的言語。音樂家也有獨特的音調。這是他們所感的「至動而有條理」之有強有弱或時間上的差異，境遇上的差異；終於各成了獨特的個性，這個性因個人的不同

而不同的，根源上的製作活動，還是體驗至動創發條理，逃不出這共同擁戴的質與形。爲了這個個性不同的問題，想決不至誤認質與形也隨之而不同的罷。

羣衆意識的評價

John Ruskin 著
劉思訓 譯

——「近代畫家」第一卷第一章——

如其沒有充分極級的美，從來沒有什麼東西曾經被羣衆的崇揚虔敬過幾百年的，假使這件事是的確的，因此再沒有什麼討論的餘地，那末，這並不是因爲普通一般的理會力和大多數人的感覺很豐滿，實足以辨別出什麼是眞美的原故，這，因爲一般謬見是不貫通的，一般無根據的意識是暫時的原故；所以，一般不受應享的尊敬而反於不正當的東西給予獎勵的幻想和感情，是沒有根據的，是沒有充分的力量足以立一持久不變的眞理。但是那般少數眞正老練的評判者由確切的根據上所發表的意識，固然是應當穩固，漸漸地傳達到人間去，

傳播的愈廣泛，則愈趨下屈，直至大家都領略過了，然後傳播才得停止，可是他決不遷就的，卽使在他的根據和理由不能被人家明白時。文藝上至高點的名譽，全靠這貫通的逐漸地占勝那搖動的才可以得到，因爲，假使我們說這文藝上至高點的名譽是應該歸諸鄙賤且未曾受過教化的才能上，則無論是貫通的或是搖動的這都是他們的一個凌辱。

這是件易於推見的事：沒有一人除了被他的同輩或是比他更高一級的人之外能夠被人家眞正地鑑賞的，因爲那般比他底級的人。或者以一時的熱情把他估量的太高貴，或者——這是件常見的事——以不識不知把他輕視而貶底了，但是他們終沒能力施一有根據而適當的批判；上面這件事，我(Ruskin自稱)也沒有功夫去證明，但這是應當注意的事：單靠大多數人把錯的認爲對的，那錯的就成爲對的，這是永不能成什麼問題的；假使我站在一家研究院的一幅畫的

旁邊，我聽見許多人接連着贊賞一幅鄙劣的抄襲人家的畫，（或是抄襲人家的外套上面的線條呀，或是抄襲人家拖鞋上的緞色呀）那時終不應有人來對我說他們大家在那裏貶視他們個人所贊揚的那張畫，或者他們對於一幅寓有極高美觀念並極完眞的圖畫，因爲他用筆之技巧，或是表現失眞就把他輕視了，那時也不應有人來對我說他們大家在那里贊揚他們個人所蔑視的那張畫，或者說這般評判者的感覺和學識，耽擱些時候或思想相互比較比較，或者能成爲藝術之眞正高點上的一個正當的結論。其實，這不是他所能決斷的問題，這是給他們研究的問題，這問題起初只由很少數人決斷的，這人數比諸至高級的作品的特點(Mert)還要少，這決斷從那少數人的手裏傳轉到在思想上再比他們次一級的人，再從這次一級的人傳轉到更廣泛而更下級的人羣中去，每一級當須認明比他高的那級的卓越旣然後才能敬敬重重接受那個決斷，如此的傳播下去，從時

間上說來，一直須等到大家多得到這切確而一貫的決斷的意識才止，大家應該把這決斷視爲一件很忠實的事，他的根據愈不明白時，應該愈覺要急切些去追求。

但是，當以上的那番手續做過了，作品也已經過考慮時期的審定時，假使要拿張具有同樣特點的新作品來與他很公正的比較，乃是萬萬不能的，如果要辦這事，那末，僅僅受過教育和普通地能鑑賞特點的人們，尚不足以成其事，成其事的人，應該有了教育有了普通鑑賞力之外，還須廢棄半點黨派和偏見才與，因爲黨派和偏見常能使他偏向於那張舊作品上呢。白萊說重述所記載的菲迪亞的性格倒比之探究他所作的亞茄雩的特點要容易，可見下一個確切的判斷，至少須要有充分的或機械的或實踐茄的學識，尤其在繪畫一項，所以那般能立一確切證言的人，自己也在被人家批評，因此他們對於兩個時代的畫家，

每每經過幾百年方才得到一個美滿的比較；在這幾百年中，一種傳統觀念的美，在羣衆的或那般以此爲指導或模範的人的思想上，操一種極苛刻——或者是一種阻擋進化的——勢力。羅馬藝術之絕望與沒有結果，爲全歐第一，只是因爲羅馬研究藝術的人把那般藝術先進者的權力視爲至高而不可侵犯的原故、那般沒腦子的抄襲家，只管襲取拉飛耳而不知道追求拉飛耳所研究的。

如此則凡是在近代藝術上能指出有定區的幾點的卓特處而決不致於鄙俗的人，他的責任是：爽爽氣氣地去領受無論何種屬於他的詈罵，這種詈罵是出於一種極純正的人也所不免的偏見，與出於那般以明察的原故而沒希望維持他們自己的名譽而單靠一種易於明理的人家虔敬的特點的人們的至毒惡的抨擊(toencounter without hesitation whatever opprobrium may fall upon him from the prejudi ce even of the most candid minds, and from the far more viru-

lent opposition of those who have no hope of maintainy their own reputation for discernment but in the support of that kind of consecrated merit which may be applauded without an inconvenient necessity for reasons o)我相信在近代的畫家中尤其是其中的一二人有幾點卓特的地方，但是人家尚未能完全懂得，至多也不過懂在腹裏尙不敢公開他們的信心，所以我的目的，一方面是：（一）把古代與近來的景色與藝術做個很嚴切的比較；（二）把我慣常去看那傳統的作品所渡過的那道虛幻的光的帳幔高高地啓起來；（三）把——不論有益或無益——古代與現代藝術間的眞切的關係，明白地張示出來；可是這三件事，決非輕易的工作；另一方面是：人人應該担任這樣的工作，應該抱着長久的懷疑及嚴切的試驗去洞察一切與時代相反的證言，應該除去一切無根據而單依感覺與領受所得到的東西。

中國繪畫史略

潘天授

第一　生長時代

吾國繪畫的起源在倉頡制定的象形文字中，即可會其寄意。黃帝時卽發明五彩，施繪畫於衣服上，通鑑外紀說『黃帝作冕旒，正衣裳，視翬翟草木之華，染五彩爲文章以表貴賤。』漢書刑法志說：『有虞氏之時，畫衣冠，異章服以爲戮，而民弗犯。』但其圖象如何則無跡可尋了。

古代畫人姓名，多不可考，相傳黃帝臣有名史皇者造畫。——見李善文選註——又畫史會要說：『畫嫘舜妹也。畫始於嫘故曰畫嫘。』可是吾國繪畫，在

此時已略見端倪了。

古代器物上的圖形，如左傳所記，夏禹鑄鼎，圖鬼神百物的形像；即人物畫的濫觴。又如周禮上所記，尊彝上，有畫鳥獸、植物，雲山等圖形；這種小品製作裏的繪畫，自然在繪畫史中為有價值的材料。他的大作品，在周代有門壁畫，周禮上所記的虎門，門上畫猛虎，有嚴守的意義、孔子家語說：『孔子觀周明堂，覩四門墉，有堯舜之容，桀紂之像；而各有善惡之狀，興廢之誡焉。』足徵吾國人物繪畫的進步。

春秋時的作品，王逸楚詞注說：『楚有先王之廟，及公卿祠堂，圖天地，山川，神靈，琦瑋，僑佹，及古聖賢怪物行事。』說苑中說：『齊有敬君者，齊王起九重臺，召敬君圖之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫其妻對之。』以此推想，吾國繪畫至戰國已漸進精密，所含的意義，也不止單純形象的表現。

吾國三代時的美術，概由自然的發展，未曾受外來藝術的影響。到秦統一天下，版圖遠擴於西南，從此纔有外邦的交涉。西域的美術品，漸次輸入中土。始皇元年，有西域騫霄國畫人烈裔來朝，能口含丹墨，噴壁成蛇龍，山川，禽魚，鬼怪等圖象。——見拾遺記——於吾國繪畫上，當與有相當影響。

漢代繼戰國嬴秦以後，極一時的治平。繪畫上比前代大有進展。尤以壁畫爲興盛。宮殿方面，有觀畫堂明光殿，先以胡粉塗壁，施以圖象。其間尤以功臣畫爲一代大作：如麒麟閣凌烟閣靈臺等，均爲漢代有名的大規模的壁畫。然作者姓名，多未傳下，可攷的祇蔡邕，曾在靈帝時畫赤泉侯。

漢代孔廟的壁畫，也是一件重要作品，益州記說：『成都有周公禮殿，漢獻帝時立。益州刺史張收，畫盤古三王五帝，三代君臣與仲尼七十二弟子於壁間。』漢書蔡邕傳說：『光武元年，置鴻都門學畫孔子及七十二弟子像。』漢代

以儒術爲政治標準，有這種作品，也是當然中的事。

此外陵墓中也有壁畫 ，後漢書趙岐傳說：『趙岐自爲壽藏，畫季札、子產，晏嬰，叔向四像，居賓位，自畫像居主位，皆爲贊頌。』官舍中，也有壁畫，後漢書南蠻傳說：『肅宗郡尉府舍皆有彫飾，畫山神，海靈，奇禽異獸，以炫耀之；夷人益畏憚焉。』漢代壁畫的風行，可想見了。

漢代繪畫的應用，如此的隆盛，畫人也隨而增多，後漢畫人的著名者，有蔡邕張衡趙岐等。尙方畫工，有劉旦楊魯陳敞劉白龔寬等。張衡，善神獸；蔡邕，善仕女；陳敞，劉白，龔寬，工牛馬飛鳥；毛延壽的仕女，當時推爲醜好老少，必得其眞。取材極博，如神仙，鬼怪，奇禽，異獸，山川，星辰等，無所不畫。他的技巧的自由馳騁，與變幻莫測，又在孝堂山祠與武梁祠石刻上，窺見大略。畫天象的名家，有劉褒，曾畫雲漢圖，人見之覺熱；又畫北風圖，

人見之覺涼。風景畫的根柢，已在此種植了。

後漢明帝，夢金色神人，因遣使到天竺求佛法，得到天竺國優填王畫的釋迦像，於是命畫工照樣畫在南宮的清涼臺和顯節陵上。又在白馬寺的壁上，畫千乘萬騎繞塔三匝圖。為吾國佛教畫風輸入的開始，在吾國後代的藝術上，呈了一極大的變遷。

縱觀三代而下，歷秦而至漢藝術進展的跡象，在上文稍可推見。可惜文獻不足，遺物無存；徒令後之好古者廢然長嘆：刻苦的史家，不得要領；這眞是學術界上不幸的事呢！

第二　混交時代

歷史上最光榮的時代、是混交時代。何以故？因其間外來文化的侵入，與故有特殊的民族精神，互相作微妙的結合，產生異樣的光彩。原來文化的生命，至爲複雜，成長的條件，倘爲自發的內長的，總往往趨於單調。倘使有了外來的營養與刺激，文化生命的長成，毫不遲滯的向上了。在優生學上，甲國人與乙國人結婚，所產生的混血女兒，最爲優秀。怕是一例的罷！

吾國從漢明帝時，佛教輸入了以後，文化生命的渴熱，像得了一劑清涼散，在文化變遷的跡象上，可以明白的追尋。到了魏晉南北朝時代佛教文化與中國文化便公然的混交了。所以在歷史的機運上，轉一新方向，文化的生命，大開了一新局面。就文學上而論，詩人的眼中認識了佛光；文士的筆端，頌贊三寶功德；士大夫的腦海中，印有因果報應的思潮。連詞章音韻上，都受佛經的影響。他的原因，是魏晉南北朝的時候，天下擾攘，生靈塗炭，儒家的綱紀

觀念，法家的法理觀念，漸漸失去他們的效力；時人的思想，祇望安息，求解脫；所以佛教思想，極適合當時的境地，容易盛行，而學士大夫，也因時代思潮的影響，專尙淸談，實行隱遁生活；所以老莊的虛無思想也極易風行，當時道教的力量，因此膨脹，直與佛教並稱。葉昌熾語石中說：『齊天統元年，姜纂記所造老君像，而其文則云：「靈暉西沒，至理東遷，」又有「龍華初唱，六道四生」等語，皆釋家詞也。但知造像可以邀福，而釋道幷爲一談。』可知當時風氣的遞變了。

此時代的繪畫，因佛教偶像的關係，人物畫非常發達。有名的作家，也很卞多，開畫史上的新紀元。以下略述代表作家及其作品，足見此時期的繪畫，已逐漸接近純粹藝術的基地。此後順勢的發展過去，當歸切於這時期的養素。

曹不興，是吳孫權時人，當時有印度僧人康僧會，在吳地設像行道：不興

什見他所有的饑像與摹仿，於是技藝大進。曾在五十丈的絹素上畫佛像，得心應手，操筆立就，頭面，手足，胸臆，肩背，各部，配合適宜，不失尺度。但是他作品傳下來的很少，祇南齊謝赫看到他所畫的龍頭，認爲他的聲望不虛。

衞協晉時人，曹不興的弟子。曾作七佛及大列女等圖；顧愷之稱偉健而有情勢。又有史記伍子胥鮮客圖卞莊子刺虎圖等，他的筆意，奇雄壯拔，稱曠代絕筆。

顧愷之字長康，東晉時晉陵無錫人，衞協的弟子，畫人物數年而不點睛，有人問他緣故？他說：『四體妍媸，本無缺少，於妙處傳神寫照，正在阿堵中。』曾在瓦官寺有維摩詰像等，都是絕妙一時的巨製。相傳維摩詰像開戶之日，光照一室，觀者塡咽，俄而得百萬錢。可見當時的人，爲他藝術所感動

了。

陸探微爲宋明帝時吳人，所作人物，用筆勁利，能致其神。所畫多當時帝王將相的像。他的名作如孝武帝宋明帝王獻之諸人的像。謝赫古畫品錄推陸探微爲第一品，第一人說：『窮當盡性，事絕言象，包前蘊後，古今獨立，非復激揚所能稱贊，但價重之極乎上，上品之外，無他寄言，故屈標第一等。』

張僧繇梁時吳興人，梁天監中爲武陵王國侍郞。長朝野衣冠，奇形異貌，極得力於印度輸入的新壁畫。梁史所載一乘寺有張僧所畫的扁額，遠望眼暈如有凹凸，時人因名一乘寺爲凹凸寺。他並寫照，後畫品評他說『張公骨氣奇偉，師模宏遠，豈惟六法精備，實亦萬類皆妙。』其他如戴逵，嵇寶鈞等，都是一時名手，難以盡舉。

山水畫也在是時，得江南景物之助，與以萌芽，有名的山水作家，有宗炳

王微等，山水論著方面，也有宗炳的山水序，梁元帝的山水松石格。

中國此時代已有正式的藝術批評、南齊謝赫所著的古畫品錄，爲中國藝術批評的始祖。謝赫原是有名的畫家，輕當時的以神氣逸氣取勝，一變風格，而趨於纖巧；然纖巧中有獨具精神；爲一時導領。他在批評的著作中，曾定有六法，以爲批評繪畫的標準，一氣韻生動，二骨法用筆，三應物象形，四隨類賦采，五經營位置，六傳移模寫。其第一法氣韻生動，永爲中國繪畫批評的最高準則；卽是藝術上的最高的基件。這時代藝術思潮的精粹，已到此等地步，我們不能不可驚可異的頌贊的！

「智者創物，能者述焉；非一人之所能也。君子之於學，百工之於藝，自三代歷漢至唐而備矣。故詩至於杜子美，文至於韓退之；畫至於吳道子；古今之變，天下之能事畢矣！」這是蘇軾跋吳道子的畫語。宋人以這種眼光攷察中國文化到唐已臻極盛，這確是一種英雄史觀的見地，也很合理的。

中國藝術，在魏晉南北朝，被外來思想與外來式樣的引誘了以後，中國藝術的本身，得了一種健全充實的進展力。那種變化的情形，在上節說過了。自隋唐五代至宋，一直進展，混血藝術的命運，漸漸變成了獨特的國民藝術。二則也因此時代的各帝王盛行提倡創立畫院，以促其長足的進展。所以這時代，可說是中國美術史上的黃金時代。可是當時的人已認定文學與繪畫，為一致的事件，在微妙結合中，感獲了藝術的最高原理。所以此時代的繪畫，實為千載一時的偉業。

吳道玄以不世的天才，爲一代開山之祖，後人稱他：『筆法超妙，爲百代畫聖。』曾作地獄變相圖，無靑鬼赤鬼，畫有陰慘之狀，一時京都屠沽漁罟之輩，見了懼罪改業的不少。又在平康坊菩薩寺東壁上，畫佛家的故事，筆跡勁挺，如磔鬼神的毛髮。天寶中明皇忽問蜀道嘉陵江三百里山水的優美，令吳道玄圖于大同殿的壁上，一日而畢，一時嘆爲多方面敏捷的奇才。

此時因佛老思想的盛行，作家聚精會神於山水畫的藝風。風會所趨，各各發揮獨特的精神；自吳道玄一暢其源流以後，李思訓一派的工整；王維一派的秀逸；張璪王洽一派的潑墨；在意境上技巧上，已分道揚鑣的了。

李思訓是唐的宗室，曾爲左武衛大將軍，所以時人稱他爲李大將軍。他作山水，神速不及道玄而工密過之。善用金碧輝映，成一家法，爲靑綠派山水的開創者，稱山水北宗之祖。

王維爲唐德宗時人，畫山水工平遠風景，風致標格，新穎特異。他受到吳道玄的影響，以超脫秀逸爲上。好作水墨，對于水墨畫，極爲推崇，在他所著畫學祕訣中說：『畫道之中，水墨爲上，肇自然之性，成造化之工。』他的藝觀也可見一斑了，稱山水南宗之祖。

上述的幾位首領畫家，各有各的特長，而唐代山水畫風，已可見概略。至唐末五代的時候有河南人荆浩，摘唐人的長處，蔚爲一家，其時長安人關同，荆浩學畫，有靑出于藍的讚譽。這二人的作品，墨色筆姿，已漸圓熟與混渾，雖屬南宗而下，畫風又轉一樞紐了。

宋初李成得李王之法，稱一代作手，繼其統緒的，有郭熙。

同時有董源，寫江南異山水，工畫秋嵐遠景。水墨類王維，着色類思訓。此派流布，繼其統緖而爲一代作者，有僧巨然。

同時又有范寬山水初師李成，又師荊浩。卜居于終南太華，終日危坐於山林間，縱目四顧，以求天趣。雪月之際，必徘徊凝覽，以發思慮，抒筆爲畫，爲一代作者。南宋時有馬遠夏珪繼其統緒。夏珪又開北派中的水墨蒼勁派。北宋米芾及子友仁，畫雲山擅名于時，他的畫風，遠師王洽，近師董源，抉摘烟雲奇景，而以疏簡之筆出之，深得氣韻的神髓。

唐宋二代的山水畫，最足以代表所謂昌盛時代的藝術，在此山水的本源與支流，既已抉出一二，當可明白當時的風會所趨了。並且當時繪畫的取材，也不局促于一方面，除人物山水以外，花卉畫在此時代興起與完成。唐時有殷仲容，邊鸞，滕昌祐。五代時，有黃筌，徐熙。黃創艷麗的鉤勒派，徐創水墨淡彩一派；有黃筌富貴，徐熙野逸的傳語，推爲花卉畫的祖師。徐熙的孫崇嗣，又變家法爲沒骨派，爲後代沒骨花卉之祖。鳥獸畫的作家，唐時有薛稷，曾

霸，韓幹，宋有徽宗等。墨竹等的作家，唐有蕭悅，五代有施璘，李夫人，宋有文同，蘇軾等。界畫唐有檀知敏，宋有趙忠義郭忠恕等。一枝一葉，一技一藝，在在可以看各有的天才。而此種創造精神，爲前代所未有。

此時代的人物畫，唐初有閻立德，閻立本，尉遲乙僧，吳道玄，盧稜伽等，以吳道玄爲最有名，五代南唐時曹仲玄學道玄而得神似，因創纖細的風格。兩宋受畫院風的影響，體格也自然漸趨精細。如孫智微陳用志等，作佛道畫，脫去印度畫風的束縛，自成典型。一面漸盛行仕女畫。如唐張萱的善畫貴介公子，婦女，嬰兒，其後周昉，也有此種作品。五代時有周文矩與周昉相埒。到宋李公麟能集前人之長，而成一代的作家，宣和畫譜評他說：「所繪人物，能使人望而知其爲廊廟，館閣，山林，草野，閭閻，臧獲，臺輿，皂隸，至於動作，態度，顰伸俯仰，大小美惡，與夫東西南北之人，才分點畫，尊卑

貴賤，咸有區別，非若世俗畫工，混爲一律。』可知道公麟的人物，當不屑屑于面目，而能表出人的內在精神，於此可想見了。

泛觀唐宋二代藝術，任何種類，任何部分，俱有充分的自己進展力，而山水花鳥畫的發達，最足使人驚異。唐宋人對自然與人生的最高理想，都在山水畫現實出來了。宋郭熙的林泉高致集中，論山水畫的藝術精到已極，郭氏本畫家，本他自身的經驗，定山永畫的基點，有四階級，一所養充實——充實的全人格，——二所覺淳熟，——純粹的感覺，——三所衆衆多——雜多的經驗，——四所取精神，——焦點的捕捉，——這四個階級，和追求形學上的實在，宗教上的靈神，以及一切人文的終極怕也不過爾爾罷。

第四　沈滯時代

歷史上一盛一衰的循環律，是不盡然的；這是早經現代史家所證明的了。然而文化進展的路程，正像流水一般，急湍迴流，有遲有速。凡經了一時期急進而後此一時期，便稍遲緩。何以故？人類思想才力，不絕的增加，不絕的進展；這原于智識道德藝術之素養的豐富、一旦圓熟了以後，又有新養素的要求；沒有新養素便陷於沈滯的狀態了。

南北朝時藝術，得外來思潮與民族固有精神的調護滋養，充分地發育。唐宋時的藝術，稟承南北朝強有力的素質，達到了優異的自己完成的領域、元明以來，但驚異唐宋時藝術的精純偉大，於是奉為金科玉律，摹擬古人的習風，從此發生。當時製作活動，不敢越出古人繩墨。他們放棄了自由自發的能力，甘於胆怯地自縛，跬步不前。雖然，其間也有獨特的作家與作品出現，未可一

概抹煞的；在這裏我們要明白沈滯時代，決不是退化時代。

元初承北宋米芾一派的，有高克恭。克恭字彥敬，畫山水，初學米氏父子，後參以李成董源巨然，妙絕一時。兼長墨竹，不減文同。他的作風簡潔粗淡，以洒落的筆致出之，充滿着文人畫的幽趣。

在元代能卓然成一大家的，當推趙孟頫了。孟頫，字子昂，別號松雪道人，精書法，長詩文，官至翰林學士，山水學王維，馬倣韓幹，人物遠承顧愷之。他雖刻意摹倣古人，而富有獨創的精神，所謂自出一種溫存清雅之態；秀逸婉媚，見者無不動色。其妻管夫人，子雍，也能畫；藝苑傳爲美談。

自趙子昂而後，當推黃公望王蒙倪瓚吳鎮四家，就是後代人所稱的元季四大家。這四家都是宗教法董源巨然而參以各體。如黃公望的兼宗李成；王蒙的初師法趙孟頫而兼宗王維，畫風上較見工細。而倪瓚吳鎮參米氏父子筆法，簡

潔幽淡，別造蹊徑；因此四家的畫風，各存格趣，而不相同。

上四家中，倪瓚的作品，可稱極端的文人畫，其氣韻最高，而爲後人所頌讚不休的。瓚，字元鎮，別號雲林，無錫人，初師董源而崇荊浩關仝。其作品疏淡渾樸，不取形似。他曾說：『僕之所謂畫者，不過逸筆草草不求形似，聊以自娛耳。』又說：『余之畫竹，聊以寫胸中逸氣耳。』生平有潔癖，常放舟五湖三泖間，嘯傲自得，家境富饒，藏書尤富，故他的畫風，另闢一境，飄飄乎殆無人間煙火氣了。其後有方從義等，得倪氏的心法。中國繪畫到了倪氏，院體與文人二派，非但勢成對峙，而且高唱凱旋之歌呢！

明初有王履因不滿意於元末文人畫的疏放，又提倡院派。履字安道，崑山人，博通羣籍。他對於繪畫主張復歸形似，他畫的自序說：『取意舍形，無所求意。故得其形，意溢乎形。失其形者，意云乎哉？』這種議論，與倪瓚的議

論，完全處對立的地位、這一派繼起的畫家，有戴進，以精緻畫筆，作山水人物鳥獸花卉，一時稱爲名手。稱爲浙派。崇奉他爲宗法的也很多，同時吳興有陳暹所作山水人物，也屬此派。其後唐寅仇英繼興精麗縝密的綠靑一派，與浙派共與院派於當時，其流風直至清代藍田叔爲其代表。

院派一時稱盛，而其間士大夫，好爲筆墨遊戲者，又以文人畫爲唱導。文人畫，又分二派：一爲純粹的文人畫派；一爲參有院畫體製一派。純粹的文人畫，又分二系：一爲華亭系，以顧正誼爲首領、一爲蘇松系，以趙左爲首領。畫風多洒落疏宕、參有畫院體製一派，就是所謂吳派；在明代畫史上占有重要地位、以沈周文徵明董其昌陳繼儒爲首領。

沈周，字啓南，世稱石田先生，長洲人，長山水，筆墨古健，仿寫古人墨跡，極有功力。惟倪瓚的畫，自稱難學，亦性情各有所長的緣故。

董其昌，字玄宰，明末官至禮部尚書。倣寫古人墨跡，寢食俱忘。山水初學黃公望，後又學宋人，他的畫風，與文沈又大不同！他自評說：「余畫與文太史——徵明——較，各有長短，文之精工具體，吾所不如；至於古雅秀潤，更進籌矣！」時人稱他為雲間派。他並將唐宋以來的山水畫，分為南北二宗，以南宗為文人畫，隱隱中以紹述此派的正統自居。其實分南北二宗無多大的意義，不過擁護自己罷了。

到了清代門戶之見不但不去打破牠，而且分別的更厲害。其間繼述吳派的有江左四王，就是王時敏王鑑王翬王原祁四人。其中原祁是王鑑的兒子；王鑑是時敏的兒子；祖孫三代，都以畫名，家居婁東，末流稱婁東派。王翬，虞山人，末流稱虞山派。婁東派，宗奉黃公望，常斥他派為異端，居為純粹的文人畫。虞山派採宋元諸家的筆法，兼宋明院體的風格。

這二派以外，有江西派始於羅牧，他的畫法也宗公望，江淮間的畫人多取法他。又有新安派，始於僧人宏仁，畫風效法倪瓚、高古淡逸，落筆輕靈。可是這二派不如婁東虞山的有名。此外在江湖之間的，有石濤八大是採宋元之長，而別樹旗幟者。

花鳥畫，元初有王若水，錢舜舉，若水名淵，工黃氏鉤勒的艷麗體，錢舜舉兼徐黃二家之法，極徐氏沒骨之妙，明代邊文進呂紀均屬黃氏妍麗的院體一派。其間有林良陳道復，創寫意派，爲花卉的一變，又周之冕創鉤花點葉體，與院派寫意派，成三大流。

清代花鳥畫，繼黃氏鉤勒一派的，有孫克宏等。繼周之冕鉤花點葉體一派的，有沈南蘋等。繼寫意派的，有石濤八大，揚州八怪等，祖述純沒骨體，爲清一代代表者，爲王武，惲壽平，蔣廷錫三家，在清代花卉上很占勢力。惲壽

平，末流稱常州派，與揚州八怪的揚州派對峙。

畫院派、往往為文人畫家所譏笑詆毀，浙派原出於畫院的支流，也極為吳派所攻擊。畫院派，對於文人畫派，也有所譏笑。於門戶之見，愈趨愈深，其為古人所束縛，愈難自解。所以自元至清畫家的藝術心境，日益淺狹，莫能自救，陷於死刑期了！在這沈滯時期中，我國獨特的民族精神，已湮沒不彰。近十數年來西學東漸的潮流，日漲一日，藝術上也開始容納外來思想與外來情調；揆諸歷史的變遷原理，應該有一轉機了。然而民族精神不加抉發，外來思想，實也無補。[illegible]為民族精神，是國民藝術的血肉，外來思想，是國民藝術的滋補品。徒恃滋補品而不加自己的鍛鍊，欲求自發，是不可能的事。所以轉旋歷史的機運，開托中國藝術的新局勢，有待乎國民藝術的復興運動！

原书空白页

憂鬱

Paul Veralin 作
夏萊蒂 譯

周遭薔薇會都嫣紅，
輝耀的黃楊更非所好。

愛喲，卿今只輕搖着頭兒
我傷心往事全兜上心來。

想當時天宇何清和，
空氣何溫存，海色何濃碧。

沒來由我常是担憂，
怕與卿悲哀的分飛。

如今喲，我憎厭冬青，
長春藤條會是姹紫。

茫茫鄉村之路也一樣可憎，
唉！捨卿外，盡是令人憎。

顧愷之以前的畫論

汪亞塵

吾國畫論，在晉朝顧愷之時代，已有了系統的研究。我們現在看到顧愷之的畫論，足可當後來一切繪畫思想的根據。但是藝術，必有前代的引誘，纔有後代的興起；畫論的內容思想，亦復如是。在顧愷之時代，雖成功了一部畫論，但是在顧氏以前，如莊子，韓非子，劉安，張衡，王廙等；對於繪畫都有深沈地見解，他們的畫論，雖然是斷片的，但足可以做後人探究的源泉。就是顧愷之的畫論，確也是受他們的影響。現在把顧愷之以前幾位藝術家兼學者先有的思想數種，檢其重要者，分述於次：

一　在「莊子」外篇田子章，有一段敍畫史的記事：

「宋元君，將畫圖，衆史皆至，受揖而立，䑛筆和墨，在外者半。有一史後至者，儃儃然不趨，受揖不立。公使人視之，則解衣槃礴贏。君曰：「可矣，是眞能畫者也。」」

上面這段記述，是說藝術家在製作藝術時候，其精神以及身體的態度，是不必拘束於普通習慣之下，絕對許其態度自由，更毋須拘於禮讓。因爲作者所要求的是作品。在作品中有寄託一切價值的可能。

二　秦「韓非子」論畫之難易，有一段記述：

「狗馬最難，鬼魅最易。狗馬人所知也，旦暮於前，不可類之，故難。鬼魅

無形，無形者不可覩，故易。」

這個難易論，就是題材論，也就是對於辨別題材採取的難易而言；人們常常接觸於眼簾的事物所以難於描寫者，因爲能辨其細微，而且能權衡其輕重，度量其大小；至於無形的東西，是沒有比量的對象，可以隨理想所使，所以比有形的反而容易。這種思想的根柢，是著重對於自然描寫而說。從這種思想到了後世藝術上，就有創「寫實」之說。

三　在劉安的論畫上，從摹寫說，更進了一步，他說：

「謹毛而失貌。高誘註曰：謹委微毛，留意於小，則失其大貌。」（淮南鴻子列解）

此處，對於題材的部分有批判價值。若是爲了細小部分而失掉大局，就

無價值可言。輕細部，重大要，把細部與大要的價值批判之後，就有捨細部的必要。然而在對象中更須認定作者的位置。莊子上所說認定態度以上的事物，是要在題材上去認識的。所以莊子的態度論，是沉默於心理的。換句說：就是用感覺力綜合一切沉潛內心的力。凡是題材在活動心理的認識上，無論在作品的製作和賞鑑，不是單取自然的摹倣，在作品上須有自然以上的採擇。第一，從捨細部而重於全體做立脚點的，後世生出氣韻論和構圖論，都根源於此。

四　後漢張衡論畫：

「畫工惡圖犬馬，而好作鬼魅，誠以實事難形，而虛僞不窮也。」（後漢書張衡傳）

張衡說畫師不愛畫犬馬，因犬馬有實在形體，困難描摹。鬼魅是虛僞，可以描無窮盡，所以容易。這種論調，是與韓非子同一個見解。他們唯一的說明，就是寫實困難，虛僞空架是容易；前者描寫形體，要直接對象的比較。後者無對象，可免去對象比較的困難。從這種畫論上看來，可知那時候繪畫的手法幼稚，技巧也不是十分發達；畫面上常常用對象的形體來壓倒，這是間接可以看出。

五　晉王廙對於其兄之子王羲之論學畫的一段，在「王南平集」有記述，「歷代名畫記」上更爲詳細；玆摘錄於次：

「畫孔子十弟子贊曰：余兄子羲之，幼而岐嶷，必將隆余堂構。今始年十六，學藝之外，書畫過目便能。就余請書畫法。余畫孔子十弟子以勵之，嗟

爾義之可不勗哉。畫乃吾自佛，書乃吾自書，吾餘事雖不足法，而書畫固可法。欲汝學書，則知積學可以致遠。學畫可以知師弟子行己之道。又各爲汝贊之。

這段「畫孔子十弟子贊」上，用深刻地感情寫出來的。看其「書畫過目便能。就余請書畫法。」二句中的意思便能尋味。我們還可曉得，那時書畫已有「法」了。但是那個「法」，究竟是什麼？又可從「吾餘事雖不足法，而書畫固可法」二句中間看出。然則那「法」是在想像上喚起的。元來他們所述的法，既不是正確規則的法，又不是照了範本一些輕浮的意味上去臨摹表面。須在範本以上造成一個有意識的規範！其次：「欲汝學書，則知積學可以致遠。」依書的根柢，手法以外，須重教養。繪畫的基礎，在描寫手法之外，也要重教養。從這種事實上看來，當時的繪畫，在對象的描寫上十分致力，而且包含繪畫上寫實

經驗以上的要素，也顯示出來了。換言之：描寫同是重要，而教養尤在其先。教養能「積學以致遠」，這是活變的，並不是呆板的。再把王廙把「書畫法」一體的地方看來，書與畫並不分做異性質的東西。在書上的要素，同時就是畫上的要素。這明明指示書畫是同性質的了。不過繪畫的教養上，須分做二個方向。其一：學習古畫，即謝赫畫六法中的「傳移模寫」。其二：要成畫面的特色，決不是捕捉一些表面浮淺的形態，須樹立於人格的基礎上。就像董其昌著的「畫禪室隨筆」中所說：『畫有六法，一曰氣韻生動。氣韻不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，成立鄞鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。』又黃左田的「二十四畫品」中的氣韻論上所說：『六法之難，氣韻爲最。意居筆先，妙在畫外。如音棲絃，如烟成靄。天風泠泠，水波濴濴。體物周流，無小無大。讀萬卷書，庶幾心會。』

還有「芥子園傳」所載「去俗無他法，多讀書則書卷之氣上昇，市俗之氣下降矣。」再有沈芥舟的「芥舟學畫編」上說：「如欲避俗，當多讀書參名理。始以蕩滌，繼以消融，須令方寸之際，纖俗不留。若少著一點滯重佻達意思，即痛自裁抑，則筆墨間，自日幾於溫文爾雅矣。」

自王廙論書畫以來，後世不知有多少人把氣韻當性情上的一種倫理來解釋，差不多做了藝術唯一的生命。同時生起書畫一致的思想。畫者，寫胸中的逸氣，這句話，已成爲金科玉律。書中的要訣，就可移於畫上。但是寫字，並不是要像繪畫上有對象性，因爲寫字完全是直接表出內面的態度，其中心的要素就是要讀書。然而於畫上，如董其昌所說：要「讀萬卷書」，「行萬里路」，可知畫的要素，讀書以上，還要行路。行路就是歷名山，經大川，結識自然界。不然一味地憑空虛造，總不會生起什麼邱壑。故王廙所說「積學致遠」，確是藝

術上一個重要的基礎。

王廙說：「學畫可以知師弟子行己之道。」是教義之得師之學，成己之道。書可從讀書得來。畫道雖得師之學，還要有自己的教養以完成自己之道。藝術主要的思想，表出自己獨特性，在此處可以顯然明白。

藝術既要歸納於自己獨特的性格，表現偉大的人格；在描寫上，如「莊子」上所說：要有自己自由的態度。畫有確定的性質，可以立於法則中，這個法則，是先立部分而包括於全體的。但是守法中更須含有自己之道。但是此處拿「莊子」的說素與王廙韓非子的說素參考起來，成爲一個對立。所以在顧愷之以前，對於繪畫的態度，不出於兩個要素。就是：作品依屬於對象與對象作品化，自己對象化與對象自己化。

從以上考察所得，就有下面六個說明：

一　作品的性質，是依畫家的人格所發覺的；所以畫家不可不積有基礎的教養。（王廙）

二　繪畫的世界，爲超越平常而有道德的世界。以作品的價值，擔負畫家的道德的世界。（莊子）

三　繪畫的對象須如實寫出，作品的價值，完全依對象如何寫出爲衡。（韓非子，張衡）

四　部分以上的物事，注重全體的統一。（劉安）

五　在繪畫上有創立規範的可能。（王廙）

六　繪畫依傳統而發達之。（王廙）

總之：按上面幾種思想，雖然常有轉移而不安定的狀態，但是繪畫上所立的法則，都不免受其影響。其中我們更可以得到有五個合則性的內容，就是人

格，道德，對象，統一，傳統；繪畫的法則，都逃不出這五個範圍。不過在顧愷之以前的時代，在一個混同地全體中，大概可分做二個來說：第一，把作品歸於作家的人格，這人格世界，是有特異的光輝。第二，把作品歸於對象，作品屬於對象，只要描出對象便滿足。所以這二個態度，是對立的。此處明明顯示藝術上的主觀主義與客觀主義。但是此外還有一個作者的人格與傳統，對象與傳統對峙。要是作品的性質歸屬於作者的人格，是繪畫上健全的途徑；有了專一發揮個性的途徑，同時再傍習他作者或作品。這也是不可缺少的。如果作品的性質歸於素材的對象，那只要把對象研究就可滿足；不必從他作者或他作品上去學習了。人格與對象的對立，人格和對象與傳統的對立，這就是顧愷之所拿來研究的二個問題。顧氏把全體揀出確定的方向，再整理內部的矛盾、顧氏定出神氣，骨法，用筆，傳神，置陳，模寫六個要素。就是對於以上的問題

而發。也就是完成他一部畫論的結晶！

——十五年八月——

藝術之偉大

John Ruskin 著
劉思訓 譯

——近世畫家卷一第二章——

繪畫，或是普通所說藝術，如上章所述，他有他的專門的地方，疑難點以及專特的目的，終究不過是一種高美而用以表白的言語，是很有價值的思想運用車，可是他本身却是無物，學習了通常所稱的繪畫的藝術的人，就是學了忠實地表現自然對象的藝術的人，他終還不過是學到了一種言語，他用這言語來表白他的思想；他從事於做個人家應得敬重他的畫家，好像一個人依照文法並且佳調悅耳地去表現他自己，以期爲一詩人一樣。但此言語在繪畫一項較諸吟詩爲難得，他要有更多振悅知覺的勁力，當他與智慧接觸的時候，可是他本身

仍不過是言語而已。畫家所以為寶貴的各種優質，也不過是詩人在文字中所用的韻律(rhythm)，和諧(melody)確切與勁勢罷了；這幾種優質對於他們的偉大上是必要的，但不在於他們的偉大的領受上。所以或是一個畫家或是一個著作家的各個的偉大，最後的決斷，並不是在於他們表現的與所說的方法，乃是在於他們所表現的和所說的什麽。

切當些說，當一人以線條的言語(the language of lines)中的確切和勁勢超出於他人的時候，我們才可叫他是一偉大的畫家；當一人以文字的言語(language of words)中的確切與勁勢超出於他人的時候，我們才可叫他是位偉大的詩家。但於他們的言語都須寫一種想像式思想的特性，若是此番手續畢備了，於是詩人可嚴格的稱為詩人，畫家可嚴格的稱為畫家了。

今姑將現代最完美的詩或畫（余將此二字用為同意詞）中之一為例——The

"old shepherd's chief-mourner"其中所陳植出的鬆雜的狗毛，用光澤的筆觸補成的狗旁邊的綠色樹幹，清晰地繪寫成的木頭棺木和褥單的摺痕，都是言語——是最高度清明表白的言語；但是狗緊緊地靠住那木頭，牠的抽脛的脚爪把褥單拖下架來，那無力的頭顱一動也不動倒在那單子的摺痕上面，牠的一副停神的眼睛含了二粒眼淚，很沒希望地在流下來，那永息的將臨在那裏表示那痛苦的神遊中是沒有變動了，最後的一線繫在棺材蓋上，那房裏的寂靜和慘淡，和其中一切的東西表顯出那房裏只缺本聖經了，顯露人生多麼冷寂，——孤孤另另睡在那里的牠的永訣，是多麼沒有人來看照呀！——這許多都是思想——思想，使那幅畫立卽與其他數百點具有同樣特性的讃不兩立起來的思想；思想，使這幅畫立刻成爲超藝術的作品，使作者不負「皮肉組織的抄錄者之名」不負「織布摺痕的規摹者」之名，但他因此而成爲「有思想的人」（Man of mind）

了。

言語的影響在何處停止，思想的影響是在何處起頭，這是無論在繪畫中或在文學中，都是不大容易決斷的。思想賴言語來表白，故其與言語之關係至大，一旦表白不妥，則其美必失去其半，但至高超的思想不大依賴言語的，故一篇著作之尊嚴及其所得的贊許時與牠的不依靠言語之多少適成比例的。一篇最美的文章，應該在他內存的尊嚴(intrinsic dignity)上加以一切表白所能感動和修飾的東西，但遇極卓絕處時，此等東西仍歸烏有。我們更歡喜那種能夠觸發一種在他本來的美的狀態下的觀念的單純線條和文字，至於那種在修飾時就掩瞞而不見的外袍或細巧華美的玉石，我們不大喜悅的；我們情願在他們不在的時候覺得何等少他們施殞在作品上，我們不情願在他們在的時候，覺得多麼多他們能毀壞。(We are more gratified by the simplest lines or words which can

suggest the idea in its own naked beauty, than by the robe or the gem which conceal while they decorate; we are better pleased to feel by their absence how little they could bestow, than by their presence how much they can destroy.)

言語中何者是裝飾的，何者是表白的，我們應該弄個明白。凡對於含蓄和傳達思想爲必須的那一部言語，乃是值得尊敬的，是值得注意，好像尊敬注意傑出點一樣，雖然不是那部份言語的領受；但言語中的修飾的一部份，不過是好像爲言語裝框塗油罷了，至於一幅畫的內存的傑出處是無關係的。這一個分別在繪畫一項尤其是要緊，因爲在文字的言語中，凡是不能表白的，終萬難成爲美麗的文字，除非有時受了韻律和和諧之竊而使不表白，只是因爲韻律和諧在文字的言語中是不能或缺的，倘使不然，則立卽成爲錯誤了；但繪畫的言語中的美不單是僅分觀者動容和奮興就罷了，一幅畫的成功，作者應着實用點思

索和時間才好，有般人常常妄想着當人們僅學習和諧悅耳地講話，他們就是詩人了。還有批評者每每以裝飾文字的作者當爲author呢。

荷蘭派的畫家，除掉 Rubens, Vandyke 與 Rembrandt等人外，其餘所作的畫多是伴作表示作者的語言的能力，其實是無用處無思想文字的淸有力的辯術；Cimabue 與 Giotto 的努力，雖是很不流暢，倒是語言上熱烈的論調。這並不是把前者看作多過於機械的，把後者看作不比藝術家，那只知下級的快樂而不知至高的快樂的羣衆的判斷因而就成就了或者提高了。這是要有淸淸楚楚的批評家很小心地去分別何者是言語，何者是思想，應該去贊揚那後者，明白前者是完全一種的下等的美，不能與別的比較，是沒有從思想方面被批評的資格。凡一幅畫具有高超而豐富的思想，無論他是何等表白的難看，可是他終要比之那思想不高而少，雖然表白的很美的畫要偉大要好的多。權衡，羣衆，與

所使用的美終沒有能夠輕視一粒或一片的思想的。拉飛耳的三筆比之 Carlo Dolci 的最完成的作品要爲偉大而好得多。倘使一張完成作品比之一張速寫要好，只是因爲那幅的色彩與實現（他們多是令人生快感之緣故他們本身卽有價值）能增加思想的印象力的緣故。倘使一點思想也沒了，那末，其餘的色彩，一切完成之物，全幅的使用以及修飾，都不值得有代價了；惟有思想才能付思想以代價。(nothing but thought can pay for thought) 倘使一幅畫的逐增的精美及其一切完成之物，被思想之薄弱反影的烏有付以代價時，則其精美及其一切完成之物，不過是個冗物，是個美而不正的醜陋。

在藝術論壇上，雖是言語與思想應該這樣的辨別，並且把言語附屬於思想，但我們仍須注意在言語中本來也有某種的思想的，嚴格些說，一切關於藝術的愉快，在言語中也有關涉到智替方面的地方。我們的眼睛從色彩中得到的

知覺的快感(Sensual pleasure)，好像眼睛從玻璃水晶的三棱鏡所得的快樂一樣的，除非在色彩意義上和其佈置上，討教個明白。依洛克(John Lock)的定義，思想一字，應該包括知覺的印象(Sensual impressions)，因爲印象是我們腦子常在思惟的東西，換言之，印象並非僅眼睛所覺到，是腦子經過眼睛所得到的東西。

倘使我說最偉大的畫應該使觀者領會到最多最偉大的思想，那末我的藝術定義應該包含一切藝術所能傳達的快樂，以爲比較的題標；倘使我反過來說一張好的作品應該要緊緊切切的規摹自然的，那末，我可以假定藝術之能悅人惟賴規摹自然而已，於是我可以不再批評藝術上之一切不摹倣的作品了。（這就是說，一切色彩和形式的內存之美）我也將不批評全不摹倣如拉飛耳等之作品了。現在我要下一個極廣義的藝術定義，足以能包括藝術的各種目的的：我並

非說能給至多快樂的，就是最偉大的藝術，因爲有些藝術或者不是爲快樂的，是爲教訓的；但是我也不能說能教訓的至多的，就是最偉大的藝術，因爲有些藝術或者不是爲教訓的，是爲快樂的。我說最偉大的藝術，在於他用不論何種方法能使觀者領會到最多最偉大的思想；而思想之偉大，又必於其入高超的思想才能的手時才見，又必於其能分那才能更充分地工作，在工作時，更充分地運用和更得意揚揚，那時候思想的偉大才只顯見 。(But I say that the art is greatest which conveys to the mind of the spectator, by any means whatever the greatest number of the greatest ideas; and I call an idea great in proportion as it is received by a higher faculty of the mind, and as it is more fullyoccupies,and in occupying, exercises and exalts, the faculty by which it is received.)

假定這是偉大藝術的定義，那末偉大藝術家的定義當然是：誰能在他的作

品的總數裏面，包含着最多最偉大的思想，他就是位最偉大的藝術家。(He is the greatest artist who has embodied, in the sum of his works the greatest number of the gaeatest idea.)

美

John Ruskin 著
劉思訓 譯

——近代畫家卷一第三章——

任何一種的物質對象，我們略察其外質，而用不着直接與一定的智慧的運用，就能使我們得到快樂的，我在某種程度下就叫他是「美」的。我們從某種形體某種色彩而並不從其他別的東西上領得快樂，箇中道理，恰同我們愛糖而惡艾草的一樣。仔細考察，至多不過明白這是人類天性上的本能本質罷了，於這一點，我們再沒有道理可給，除非說神明的志願要我們人類如此地生成的。我們旣明白這是人類的天性，那末，凡有健全且受過教化的思想的人，於無論什麼只要能彰明那種天性的東西，都可以領納快樂的了；但是我們並不因爲那東西

之能彰明天性，才只得到快樂，也不由於什麼靈機說他們是彰明天性的，我們才只得到快樂；我們的從外界得到快樂，是自然而然的，是免不掉的(instinctively and necessarily)，好像我們從玫瑰花的香澤中受着一種知覺的快樂(Sensual Pleasure)一樣。這些人類天性上的本質，與教育及一切偶然遇見之事，有莫大的關係；他們或被教化或被遏止，或被導入正軌或被引入邪道，善導之，就因而得到確切不虛的意識，忽略之，就因而陷於荒謬和破壞了。故誰能依循這些「相反」與「願望」的自然律的，常常順從他們使他們更得力，如此地去引出神明本來情願給他快樂的東西裏面的快樂，並且在任何種的對象中引出最大量數的快樂的，他就是個有審美力的人(He who has followed up thesenatural laws of aversion and desire, rendering them more and more autheritative by constans obedience, so as to derive pleasure from that which God originally

intended should give him pleasure and who derives the greatest sum of pleasure from any given object, is a nam of taste.)

這美字的眞意義就是這樣了。完滿的審美力是於那種於我們的純潔而完善的道德性（卽是非性）上有所引吸的物質中領得快樂的一種才能；故誰於這類物質得不到快樂的，是個缺乏審美力的人，誰不從這類物質而從其他別的東西上領受着快樂的，他的審美力是虛僞不善良的。

Taste（審美力）與 Judgment（鑑別力）常常混淆在一起，現在我們可以把他們分別個淸楚。原來鑑別力是表白有一定的智慧的動作並且可以應合於一切的標題的一個名詞，所以種類很多，有相符的鑑別力，眞實的鑑別力，公正的鑑別力，碍難的和優美的鑑別力；但這些種種智慧的運用皆與審美力是截然不同的；原來這審美力是由於人之天性的（自然而然的），是立刻就啓發的，他的

物質對象是專注一種而去其他別的的，這一點並且也沒道理可說，大概完善的人類天性要如此地做去罷。

恁地時我把智慧的直接運用丟出於美的觀念之外，我的意思並不是說美與智慧互相沒有些影響和關係；我們的道德感覺與智慧的勢力兩下有不可缺一的關係，假使我們一方面沒顧到，則那方面也不會有什麼效用的、在高超之美的觀念中，大部份的快樂是出於妙而不可捉摸的「合配的」，「適宜的」，及「互有關係」的靈機上的，這些靈機完全是智慧造成的，我們經過這些靈機就可得到一種最高貴的觀念所謂智慧的美（intellectual beauty）的便是；但是其中沒有立刻的智慧的運用，這就是說，假使一個人得到了極高貴的美的觀念，若去問他爲甚麼他愛那個激動這美的觀念的對象，他決不會說出任何明晰的理由，他的腦裏也沒有什麼已經成就的思想來回答，他頂多只可說那東西（他的對象）眩

悅，充滿，神聖和振燿他的腦子罷了，但他終說不出「爲什麽」和「怎麽樣」；如若「能」囘答並且還能說出他在對象中看見淸楚的思想的表白，恁地時他就不止得到一個美的觀念了——這是互相關係的觀念了。

美的觀念乃人類的最高貴觀念之一，他依照了他的程度的高低來振耀和濾淸人類的腦筋。我們是天生成就屈服在他的勢力之下的，因爲宇宙間的萬物，沒有一件東西他的性質是不能夠傳達美的觀念的，沒有一件東西—在正切的觀察者的眼裏—是不呈顯美的部份的，雖然不能說自然間沒有絕對醜陋(Positive de formity.)但終是美的程度上的問題。

雖然無論何物天然有多少些的美，每一種東西有他單獨的一種美，有他單獨的美的程度；但是有幾種東西却要比別的東西更美，而沒人能把這種極度的美捉摸到的，這種極度的美，當然同極度的完善同時存在，這就叫做物的（或

對象的）完全觀念。

美的觀念乃是道德（卽是非）靈機的標題，並非是智慧靈機的標題，細細考察，乃是藝術之理想標題。

——十五，八月，十七——

音樂的享樂

潘伯英

(一)感覺的愉快 (Sinnliche Ereuae) 在廣大美麗的演奏場上，聽得名家的演奏，心地裏覺得無窮的說不出的暢快，就是聽得極簡單的小曲，也能忘去世俗上一切的煩惱，脫離了人間，迷迷茫茫甜甜蜜蜜的到音樂的境地裏去。記得有一次在市政廳，聽得樂聖貝多芬的交響樂第六章 (L. von Beethoven 1770—1827 Ai Symphonie) 好像從繁華的上海，到了幽靜的西湖，山谷間泉水潺潺，綠楊裏鶯啼嚦嚦，白公堤上遊人細語，更聽得布穀聲聲，如在春盡夏初之郊原，使我忘却在融融爐火的暖室裏。忽而風聲呼呼，雷聲隆隆，大雨傾盆，片刻，暴風雨止，雨過天晴的景象，又在我閉目靜思的幻想裏。山翠氣清，愉

快萬分，這是因音樂影響的感覺而得到的享樂。

（二）知力的形式的快樂（Intellektuell-formalische Lust.）音樂非但是靠了影響的感覺，而能得到享樂，還有理解音樂的內容和形式，也能得到無窮的興味，像樂曲曲趣的不同（或悲壯或快樂或幽靜等），樂式種種的不一，各國各地的樂風，以及歌詞的意義，歷史上的關係等都足供研究，而得到快樂。

（三）因各人的想像不同，而得自由解釋的快樂，當音樂演奏的時候，閉了眼睛腦海立刻幻出一個境地來。主觀的音樂，則千百人在同一個境地，客觀的音樂，則隨各人所處地和想像之不同，千百人能幻出千百個境地來。同是一首樂曲，假設甲是身歷戰場的軍人，乙是航海的水手，丙是田間的農夫，丁是好抱不平者，甲聽到了好像在戰場上鎗林彈雨中一片喊殺聲，乙覺得身歷在海船裏，四圍多是波濤，丙却又是一個幻想，好像電光閃閃，雷聲隆隆，是鄉間夏

雨的光景，丁則又像遇見了不平，憤怒異常，恨不得拔刀相助，打盡世界不平事：這都是從各人客觀中，得來自由解釋音樂的享樂。

（四）社會興味調和的享樂。前年秋季觀意大利歌劇團演蝴蝶夫人（Madame Butterfly.），有一幕蝴蝶夫人靠在窗上，遠遠的看着海裏的兵船，盼望她的愛人歸來，後來不知不覺的入夢了，夢境完全用音樂描寫，那時全場肅靜，祇有音樂和低的合節拍的呼吸聲，到演奏完了的時候，全場的觀者好像有巨氣隔在胸腔裏，到那個時候不約而同的咳！的一聲吐出來，這可以證明音樂能引導人們生活在同一個情調裏，使人情調和一致，使社會得融合的享樂，結成根深蒂固的民族。孔子說「興於詩，立於禮，成於樂，」又曰「移風易俗莫善於樂」，蓋個人的修養，國運的興衰，與音樂大有關係也。

人類能享音樂之樂有如此之多，人類關係於音樂有如此之大，在音樂衰頹

的我國，教育者當作何感想？

廣東第二師範廿二週年紀念成績展覽會的感想

王顯詔

八二風災後，奄奄一息的二師，居然成功了箇從未聞過的紀念會，同時兼有各種科學表演和成績展覽，成天鬧個不休。——這雖然不能算得甚麼，却是牠一點興奮的精神，眞摯懇切地與社會相見。

從來被人們所擯棄的藝術，在這紀念會裏，的確已佔了全體的大部分：輝煌燦爛地相映着，——圖畫——清澈悠揚地激盪着——音樂。——當這時光，別論是空間的，時間的，都能夠一齊把他們自我的生命，極完全地表白出來，這種現象，不得不算他們對於精神上的努力，向霧團氣裏黑沉沉的物質宣戰的結果。

藝術既然是人類自我生命的表白，便能給人們精神上的愉快，以減煞一切物質上掠奪的苦痛．人世間的罪惡，莫不是由物質演成的，甚麼軍閥的專橫，資本家的壓迫，帝國主義的侵略……等種種不平等的勾當，都是物質佔有的掠奪幹出來的，這種事實，雖然有種種的反動，但是，要使物質供給的分配，成個水平線，無論如何，總是不可能的事。以藝術家的眼光看來，人類果要得着永遠存在的慰安，非從根本——精神——上去做追求的工夫不可。

藝術家精神的享樂，便從事大自然的底裏去探求：日，月，星，辰的棋布，何等莊嚴．山，川，河，嶽的羅列，何等偉大．風，雨，晦，暝，寒，暖，榮，枯的變幻，何等驚奇，藝術家對之，禁不住地啓發了無限熱情，接續不斷地漸達焦點．生命之火燃燒着了，到那時不得不用他的工具，把他的生命和感情完完全全地表白出來，這時候把人我界限，利害觀念，以至人世間一切

物質演成的苦痛，都丟却了。

這種享樂，異常平勻，異常普遍，而且沒有男，女，老，小，智，愚，貧，富，貴，賤，……等種種階級和界限，只要你肯去追求：你的精神願着伊，伊便向你點頭，向你微笑，向你表無限同情，那時你便可深知她的性情和祕密，漸漸地落入戀愛了；最後成功你的知交，你的好伴侶，永遠和你們結合。

有人說：「床頭金盡，壯士無顏。」難道你們這藝術家能夠例外把這些維持日常生活的衣，食，住，都摒除掉麼？

不錯！牛在田裏耕耘，馬在路上拉拉車，犬在夜裏守門，何曾不是在維持牠們日常的生活而工作的？人類是有思想和理性的動物，而且是動物中的最高等者，故所要求的，當然不是完全肉體方面的事件，當然不能夠同牛馬……等

的生活一樣。世間的人們，終日惶惶岌岌，忙個不了，都不外爲了物質的掠奪，做物質的奴隸，眞是替他們可憐！

諸君啊！努力！前進！一直把人世間一切物質演成的苦痛，打得牠七顛八倒，體無完膚，然後，將那混混沌沌的羣衆救起，再下他一服清醒劑，引導他到我們的樂園，受我們藝術的洗禮，使他得着精神的享樂，愉快的人生觀。

——十五，八，六，於幬師畫室——

女性與藝術

倪貽德

一般的人，提起了藝術，便要連想到女性，好像女性與藝術之間有密切的關係存在着。他們的意思，大概以爲藝術不過是好玩的消遣品，男人應當幹經國平天下的大事，無暇再行顧及，這些玩意兒天生是屬之於太太小姐們享樂的了。

懷了這樣意見的人我可以說他根本不懂藝術，而且對于女性也未免太辱沒了。我在此不想討論婦女問題，對於女性的問題姑置不論，只將關於女性與藝術的思想略述一二，隨感隨寫，沒有甚麼系統的。

女性與藝術是很接近的。因爲她們天生是性情溫柔，態度嫻雅，內心優

美，具備了這許多特長，對於藝術當然是很接近的了。因爲藝術原是和平的使者，她的使命是在使人類在煩忙中得到恬靜的安慰，在痛苦中尋求快樂的陶醉，終日在名利場中奔走的人是談不到的。

然而，事實却不如此，我常涉略於美術史，古往今來，傑出的作家一個一個的跳到我眼睛裏來，但大半屬於雄糾糾的男性，千古不朽的閨秀作家實在太少了。在中國，我們可以說，女子所受的教育不完全，沒有傑出的作家出來非但不足怪，而且是很可惋惜的。但在教育普遍的西洋，亦復如是。這不得不使我懷疑了。

女性不出大政治家，哲學家，科學家，倘是意料之事，而獨沒有藝術的天才之傑出，却不得不使我有些懷疑了。這原因是在何處，我們不妨加一番過細的思索。

其實女性的才能並不弱於男子，如西方的克利配屈拉，加太林，貞德，如我國的武則天，西太后，她們都有管理制馭的天才。但她們創造的天才畢竟是太少了。

藝術所需要的是創造的天才，雄渾的力，眞實耐久的精神，這是所以成爲偉大的條件，悲多芬的音樂，羅丹的雕刻，塞尙奴的繪畫，他們之所以成爲偉大，便是天賦了這種力量的原故。纖巧，平滑，精緻，這些表面上儘管是美的，但藝術內在的精神反而因此失却了。女性的作家，不幸常具有這樣的缺點，這是天性的使然。她們大都好求外表之美麗與枝節之描寫，對於更重要的部分常是疏忽的。

摹倣亦是女子的一種劣根性。常見許多研究藝術的女性的青年，她們是太少前進的勇氣了，不但隨踵于人，沒有絲毫的創造力，且其作品常求助于他人

之力以完成，反自以爲樂，這是決不能有成就之希望的，其實她們大部分之中，對於藝術本無研究之誠意，不過藉此以作消遣與娛樂罷了。那末我也未免過於深責了。

還有一層，亦足以妨害女性藝術之發展的，婚姻，生育，雜務的紛繁，家庭的瑣事，每使她們優美的心情俗化，肉化，即使於藝術本具天才的人也無形中被壓迫而不能抬頭了。我在此不是故意提倡獨身主義，我以爲凡眞欲獻身於神聖之藝術，不得不有這樣的犧牲。

勇敢一點吧，女性！女性於藝術不是絕對沒有希望的。藝術的趣味本在多方面，各人發揮自己的特長才能成爲一個萬花繚亂的藝術之園。女性的特長很多溫柔，嫻雅，瀟洒，這都是我們男子所萬不能及到的。我願有志藝術的女性，把她們的缺點掩藏，把她們的特長發揮出來吧！

在此，我想略略舉出兩位女流作家出來——十九世紀法蘭西的兩位女流作家——以證明女性並非完全沒有藝術創造之天才的。

毛利蘇(Berthe Morisot是）屬於印像派的女作家。她嫁與 Engene Monet 爲妻，即大畫家莫奈 Edward Monet 之弟婦。她最初將作品陳列在許多平民美術館裏，就得着了天才的稱譽，而她又是十九世紀末葉法蘭西美婦人中之一個。自莫奈死後，她盡其所有奮勇的才智，以繼莫奈之遺志，但薄命的她，不幸也在五十歲(1895)那年死了、遺留下來的她的生前的工作，如園林的風景，少女的肖影，和含有文雅趣味的水彩畫，其色彩之分析，驚人之內力，幾乎好像是偶然的。

毛利蘇是 Fragonard 的孫女，所以她是秉受着尊貴的祖先之遺傳，那法蘭西的威儀，那文雅的精神，與別的許多偉大的性格。她是曾經受着柯洛(Corot,)

瑪奈(Manet')羅諾阿爾(Penoir)的感化。她所有的作品都是沐浴在光明裏，表現天色與日光，具明快的感覺。雖然是一個纖弱的女流的作品，但是她有強的力量，自由活潑的筆觸與原始的精神，這是出於人的意料之外的。特別是她的水彩畫，竟成了一種超絕的藝術，色彩的調子很充分的表現天色，海水，和樹林的背景，而且每一種物體多表現出眞實的精妙的意思，在那時代很少有這樣相同的供獻。有靠近一百張的油畫和三百張的水彩畫，證明她是一個第一流的天才。Normandy海邊的景色和珍珠色的天空，瑰玉色的天水交界處，美麗燦爛的花園，白衣花冠之女郎，善舞之少婦，和新鮮的花朵，這些都是這位藝術家所最愛描寫的題材。當時的畫家之中，如Renoir'Degas,Mallarme等，都是她的好友。

和毛利蘇齊名的女作家是曼麗克沙(Mary Cassatt)。她本是美國人，經過

了與印象派諸作家共同努力之後，便成了法蘭西的作家。她是我們僅有的畫家，曾經得竇迦，Foarain, Ernest Ronart等之勸勉而不斷努力。

曼麗克沙在藝術上致全力於幼兒的研究，而且在這時代的藝術家他是最能夠懂得與表現他們，用了她偉大的原始精神，她是一個具有音調的粉筆畫家。許多的粉筆畫可以與竇迦，瑪奈一樣的美好。在這位藝術家的畫面上，我們可以玩味出她那實質的圖形上的偉大的性格，正確的價值，肉體與材料之精巧的解明，幼稚生命之微妙的感情，小兒的態度，母親的愛的表現。所以她不單是一個表現兒童的畫家，而且是一個研究小兒與年輕的母親的心理學家。她是最愛把她們配在新鮮的果園，或花影繽紛的室內的背景裏，所以常有一種和諧的微笑充溢在畫面上。

題目是女性與藝術，似乎還有點意思沒有說完，有許多女子，她自身雖沒

有創造的天才，然而她能幫助別人的創造之完成，所以她可以說是間接的創造者。我們要知道，藝術的完成全恃作家的靈感，而這靈感並不是天生的，是須由美的對象而喚起。作爲藝術最美的對象莫過於女性了，如文學上之描寫，幾大部分以女性爲中心點，繪畫亦然，我們知道有許多偉大的作家都是以描寫女性的肉體美而得名。而美好的女子，亦大抵以得藝術家之描寫以爲榮。

說到這裏，我不覺想起一件事來，幾天之前，我忽而發了畫興，攜了一本速寫簿走到公園裏去，那正是一個晴朗的中夏的午後，樹下花陰，遊客非常的多，我最初畫了幾個西洋的少婦，她們看見我在那裏畫，非但不覺羞慚，反而將姿勢更正確一點。後來漸漸的畫到我們女性的同胞上了，她們起初很悠閑自在的，待到後來發覺出我在那裏畫她們，便驚惶失措，不能自安，使我掃興而歸。

中國的女性呀，我要勸告你們！你們若是有天賦的美質，婀娜的身材，潤滑的肉體，你們應當儘量的讓藝術家去描寫出來吧！因爲這是在助藝術的完成，是一件足以驕人的獻身事業。

原书空白页

論國畫創作

汪亞塵

南齊謝赫創說國畫六法論，爲後人所重，尤以氣韻生動論，咸稱國畫之精髓，蓋氣韻生動之義，卽由內心之經驗超於物象之外而成一種抽象的描寫；是皆取乎理想者也。由來西洋繪畫，皆描寫實物之具象，其重要在寫實；此係評判東西繪畫之概說也。理想之作品，極注意於氣韻生動之說，實寫者，憑感覺實體之現象而起，此亦東西洋繪畫根本相異之點。吾人旣明此意，則應知理想與寫實，其距離相差甚遠，其優秀之處，亦各有面目，豈能同時並論乎！

仲張自由之翼，崇尙空想。不求物象表面之酷似，用抽象之意而顯出超脫與飄渺之妙味；此乃古來國畫之命脈。及至今日，倘固守自封，然則藝術不能

與時代分離，僅揣摩先人遺意而不隨時代前進者，皆墮性之藝術也。固然，吾人留有先人之文化寶庫，足以自矜，然死守先人之遺產而不事相繼開拓，欲使藝術復興於今日，其可得乎？

吾知近十年來，覺悟之青年作者，已層見疊出。吾人所希望者，亦期於青年畫家出而奮鬥。一方從事整理，一方力事開墾。但此種事業，決非少數人或一二團體所能把持；須集全國藝術家之力，作大規模之藝術運動。

鄰國——日本之繪畫，曩者皆傾向於吾國，取法亦都依賴；其時藝人羣以因襲相尚，殆與國人持同樣之信條。而近二十年來，由因襲一變而忠於自然，由理想一變而寫實；日本畫之猛進，亦即在此一變也。然彼邦之變態，其源何在？簡言之，其途為二，一曰，影響於西洋畫術，二曰，力破從來傳習之風；由此轉機，將沉淪之畫術，頓呈活躍之氣象焉。吾歷觀晚近日本畫家之技術，

實開東方繪畫之新局面。最近日本人所謂新日本畫，異趣橫生，喜標新立異者，雖爲守舊者所排斥，而不惜努力之精神，誠可嘉也。

繪畫實根據於視覺世界之中，所謂創作，先由視覺而起，且以作家之觀照爲第一機能。吾人之眼球向外界映照自然之際，眼睛之網膜，卽攝吸物象之反映鏡，是以視覺之作用，甚爲緊要。然則僅依印象的攝受，近乎機械，更宜加以心靈作用；懵懂人之眼睛，網膜上雖映諸物體，其心靈常無知覺，反言之，網膜雖模糊，苟能印象深刻，能於受動之狀態移入於能動之狀態中；此時卽成爲映象。再依映象描寫於畫幅，可名之曰表象。是以在映象中對於物體外形之印象，莫不依心靈之活動而起。

藝術製作，原是一種表象作用，依視覺世界爲要領之繪畫，不得不在自然之印象與映象之眞實而來；依此之說，在初習繪畫者，對於寫實，則未可輕略

也。

原來逼眞之意義，東西古今之繪畫上持同一標準，不論寫意與寫實，均不能離逼眞之要諦，此亦畫家對於視覺之訴述。換言之，卽觀照者在眼前現出事物之表現也。不惟如此，作家既明視一種事物，當該澈底描出，感覺敏銳之作家，莫不有確實之映象，此種映象在自然中，與作家更有直接關係，故作家用映象如實說明，亦當然之理也。印象敏銳，映象確實，皆畫家探求自然界重要之條件也。

既明上述要領，吾期望青年畫家，切勿圖便利因襲捷徑，第一步，須向自然界純粹之物體深究；深究之際，須在純一無雜念之視覺活動上有深沈的修養與鍛錬。對於自然，弗用存見，弗有因襲，唯用知覺與自身相合之技巧，自由啓發。然則對於眼睛所映照之形，並非縮影，如宗炳所云：「應目會心，神超

理得。」換言之，卽從心靈活動上顯出純一的知覺表象。

從來藝術家，尙空想，貶寫實，貴寫實，黜空想；雖各偏於極端，但在修養時代，莫不親密於自然。吾國上代藝人，俱隨自然爲依歸。宗炳云：「余眷戀廬衡，契闊荆關，不知老之將至。」米芾云：「雲煙是我師。」宗米二人，俱係銘感自然而發其心靈之訴述。上代國畫家，持有同樣說素者，不勝枚舉。可知藝術家之接近自然而擴張自身之力，乃不移之定例也。不幸近代畫人，謀捷徑而墮於摹仿者，遍國皆是。時至今日，藝術淪亡，大有一瀉千里之勢。欲挽頹風，不得不依自然而發揮作家之心靈，欲發揮自己之心靈，當宜以寫生入手；庶幾吾國今後之藝術，有復興之望也。

原书空白页

辟沙羅(Pissarro)的藝術

汪亞塵

十九世紀後葉印象派畫家中，惟辟沙羅的偉大最難測量。他的藝術的外形是厚脊的，是濃密的，是光輝的，又是普遍的，朴素的；他的藝術的內容是迴盪的情感的表現，有曼引的氣質，好像鷹的盤旋翺翔；上溯說到柯羅(Coort)米勒(Millet)之寫實，他們的內容是把自己的情感附與外界的自然感，有一說一，有二說二，老實正確，全無虛構假設，這是寫實的骨髓，而這種骨髓在初期的辟沙羅也是有的。同時用莫奈(Monet)之「光」來做襯托，好像天空雷電霹靂一聲，不及掩耳，而他的電力一發無遺。一到文谷訶(Van Gogh)則刺激與奮尤甚，便河出龍門，一瀉無餘。當時的情感，便如狂瀾旣倒，莫之能挽了。這

種偉力，在辟沙羅迴盪的情感裏又多少含蓄些。1886年後的辟沙羅，直可稱爲光輝的辟沙羅。這裏更轉一步說：就是塞尙(C,ezanne)哥更(Gauguin)羅諾阿(Renoir)。這三人都是以色彩見勝，有的朴素敦厚，有的溫柔清新；他們藝術的內容，不妨簡括明晰地稱其爲蘊藉的。像是紅泥火爐的赤炭，同上面辟沙羅的光芒融融的火焰比較，差不多勢力相等。表現出來的固然各各不同，內蓄是類似的。不過要知道辟沙羅和其他畫家亦有差別，最顯明的是辟沙羅在藝術上的發見是循序漸進的，不是突進的。多少是內藏的，不是外揚的。指斥他藝術外形粗魯，實緣於觀者沒有在形式上再深一層看到他內部的朴素純厚；他的手法的開展是較有統序的，長在素描的根基上游盪。他的模型，就有點滯鈍，但還是強而有力的。這是辟沙羅藝術特異的光彩，也就是辟沙羅人格的反映。我們對於這位藝術家是該敬佩的，我們對於他的藝術是該表同情的。下文說到這藝

術家的身世經歷慘淡的地方，我們對於這位可敬佩的藝術家所生存的時代背景就應該先有一番了解。一個性情純厚而謙遜的藝人，只知生活於藝術園中，不懂得打算盤。處在長是混沌的社會和強固的家庭中，受到環境的冷澀熱罵，自不待言；自己的生活，又異常窘迫，依靠賣畫過活，滿腔藝人之苦衷，將向誰去訴說？其將因受目前環境的壓迫而思逃遁呢？還是不絕地奮鬥？黑暗的長夜終不是永久的，鼓着勇氣再接再厲向惡勢力抵抗，用着心血在藝術的田園裏深耕，開闢，光明立刻照到你了！勝利立刻歸在你手中！今日辟沙羅藝術有如斯壯觀之美，未始非他一生持着反抗的精神來和環境作一番苦鬥所換來的。以下請詳敘辟沙羅之生涯和他的藝術。

辟沙羅（Camille-Jacob Pissarro）一千八百三十年七月十日生於北美安狄爾（Antille）羣島之聖圖瑪（Saint-Thomas）。母親是歐西殖民地產之白種人。

父親是個銅鐵器皿業的商人。辟沙羅幼年命運，因爲如此，雖然其熱心歡喜圖畫，無奈家庭頑固，無辜將其泰半大好時光，盡行葬在商業裏面。幸而這家家長去法蘭西時，將他帶來居住排西（Passy）僻靜鄉間，做了柴溫（M.Savary）的寄宿生。這時他還只有十二歲，眼看那地廣濶海天的照耀，心情不免怦怦欲動，常時聽得父親說法蘭西，雖然沒有安狄爾的太陽的赫灼，但是在法蘭西這塊國土上面，無處不漫布着自由活躍的思想；高尙情熱的精神，世界上再沒有別個地方比得他上了。辟沙羅能得離開家鄉後，又得到機遇以表白他那內在深蓄的性質，總算得是萬分榮幸的。在這鄉間他耐着過了六年。

然而柴溫先生是個俗氣十足的畫家，固守着素描上的法則，用着藝術家的神氣來教授辟沙羅。可是他雖在上文法筆算課，持在手上的鉛筆還是不肯放下，對着那些煽動他的情感的物質上描寫，柴溫先生也無法奈何他。這時父親

許算他的兒子已長到懂事的年齡，也該在商業上謀一個位置以自供，但辟沙羅還是隨着興感直接觀察自然作畫不輟；柴温先生一年老一年了，對他最初的教訓，仍舊是冷酷死人的，他老人家的高手，終也敵不住時年的凋零。1844年過後，就有個馬合先生（Marell）來做他的後繼者，到1845年又換了，是彭四先生(M.Poncet)了。這是社會上的新陳代謝，進化的景象，是當然的。

辟沙羅回到家鄉聖圖瑪來，就以自然為師，直接描寫經過他眼睛上的物象。常常在安狄爾的僻野，用線條鉤描風景，很是輕快。喧囂的街道和御製貨件，紛亂不堪的輪船碼頭，一羣黑炭般的勞動者在那地吶喊，他很喜歡跑去作畫的。

五個年頭匆匆過去了，他頑固環境的壓迫，也愈見厲害起來了！可憐這時這個自然的赤子，還只有十餘齡，就受着無情的生計的壓迫，又受着強迫去習

那他心所不願的商業；難道眞只有束手待斃了嗎？不是！不是！辟沙羅是很可敬佩的。外界的壓迫越是激烈，他的抵抗力越是擴大，他的藝術的慾求也越是熱烈向上了。有一天，氣候很好，當他正在畢手在畫那些水手，黑人十分起勁的時候，丹麥的畫家梅爾畢（F.Melbye）走來看見他速寫的活躍，非常驚奇，就叫他跟着同去畫室，從此二人就在一處過着美的生活；習素描，作油繪，互相陶醉在自然和藝術的懷中。

他那做銅鐵器皿業的父親，這時還以這個不成器的兒子，不能繼承父業，慈心殊爲愴悅，好像是說爲人子的，什麽重大的事情都該拋開，一家之產業不該任其中絕，而務必要承繼下去，倘若依順這個父命，才得稱是上不辱祖先，下則澤及子孫的孝順子。唉！然而這位藝術家辟沙羅竟是想發揮自己的全力以謀自我的滿足，膽敢做一回不肖子了。由自己內心的要求所選擇的道路，就得

堅持到底。是以1855年帶了十分熱情來巴黎。我們大概都知道那聲名隆隆的萬國博覽會，正就是舉行在這年，美術界的恩格司(Ingses)和獨奈克羅(Delacroix)的光榮聲譽均達於極點，柯裴(Courbet)同着激烈的評論對壘，柯羅(Corot)受着羣衆的蔑視，把他當個平庸的風景畫家，辟沙羅自然更不容易擠上去了。但因爲痛切要去認識這些前輩，所以也就匆匆來到騷然熱鬧的展覽會。

阿柏(Abel de Pujot)溫尼(H.Oernet)賓文(Amaury Dural)…這些出品會員，辟沙羅在他們作品之前，都停留不久，就離開而去歎賞那倨傲崇高的柯裴。柯氏作品陳列此會者有1851年出品沙龍的敲石子的人，鄉下姑娘，篩麥人，紡績娘；他還深沉地研究獨奈克羅的作品，一共有三十五幅，名作有棕欖園中的耶穌，十字軍進君士但丁堡，杜居安之遭難。米勒的接木鄉人對他有過銘印沒有？都不能使他得到什麼影響！但是辟沙羅對於但彼宜(Daubigny)的風景很是

留神，而在柯羅的風景之前，尤戀戀不肯離去！六幅風景畫，最優美的是晨曦這一幅：其次爲馬羅斯之紀念。柯羅的畫幅，使他大大地感動。柯羅就是描寫青青淺草和浴在美麗的光裏盛開着花的樹的作家。他的深邃的幽徑，他的清澄的水，他的悠遠的天空，這但聖閭瑪的辟沙羅，柴溫先生的辟沙羅，對之內心不禁有所感化！在他的藝術上也就不免印着一個留痕，辟沙羅從這天以後，就不絕地在他的道路上開拓了進去！開端受柯羅的影響，後來漸漸消失而至完成他自己的獨創。這裏我們可以標示的，1855年是辟沙羅藝術秩序上的第一幕。他努力於寫實的時期，足足歷有十年之久。

辟沙羅景仰愛慕這位風景畫大家誠心誠意去到鮑意孫宜路(P.Poissouniere)五十八號研究室，一個六十歲的老翁迎接着這個年青畫家，臉面上顯出一種祕玄的微笑。同時他又去拜訪恩東梅爾畢(Anton Melbye)。恩東是丹麥畫派一位

名畫家（卽梅爾畢 F.Melbye之兄弟）。於1847年來巴黎，1848年曾出品沙龍。1855年的萬展亦有他的作品。喜作海洋風景，亦時繪歷史畫，技術精深，教授辟沙羅異常懇切，辟沙羅就在此時建樹了他的藝術的根基——素描。1856年自己誠摯地用功了一年，時把作物拿給恩東梅爾畢批評。有幾次拿去給柯羅看，在此說句實在話，這位年老畫家的技術雖嫌暗淡，但是他引導後生之熱心，實是無以加之的。而我們這位年方廿六歲的畫家辟沙羅，自不必說，他有他自己的明瞭的表示。

1857年他在蘇意斯畫會，他去不過看看，並不是去學習像其他一般學生，不過在學徒中有個比他年紀要小十歲的熱情的少年，這時和他相識了。這就是莫奈（Claude Monet）。1858年，居在蒙莫衡司（Montmorency），發奮作畫，他向公衆宣傳的第一次就在於1859這一年！

他送了一張風景到沙龍去，錄取沒有？他固然深盼着，可是這時沙龍的內部不是不使人可怕的。辟沙羅的作品算錄取了，會場目錄上面嵌着：

「辟沙羅（更彌爾）生於聖圖瑪，（丹麥僑民）恩東梅爾畢之學生。蒙莫術司的風景（Pagage a Montmorency）。」

不幸懸掛畫幅的地置很不好，高出觀衆視線之上，無妨，這正足以表示在這璧間，這是一幅放光彩的作品。這年會中有柯羅的「但丁維文爾」和「馬克牌」，獨奈克羅的「西提氏中的阿維特兒彌宜」和「牧童」，米勒的「牽牛婦人」，但彼宜的「阿意斯河岸和春之田野」。辟沙羅不就也可以對他的家庭說，對他的鄉人說，我出品沙龍了嗎？

看看他已上卅歲了，埋頭發奮，生活問題將如何解決？賣畫嗎？啊！不幸又繼續着臨到了1861年的沙龍沒有開，到1863年三張風景畫又都不中審查員的

心意，此次辟沙羅完全失敗了！

不然，在藝術史上最有光榮的一頁，影響直到近代藝術的落選沙龍在五月十五那天就開幕了！辟沙羅有三點作品，題名：風景，習作，村鄉。目錄上面是：『辟沙羅——新百鬧亭路二十三號，我們在他的鄰近可以搜出幾個很光榮的人物：孟奈(Manet)——草上之餐——衞斯特來(Whistle)——白衣婦。(La Femme blanche)』

就是那般較爲老成的羅登那圖高崇等人，却也同樣遭受審查員的排棄。

辟沙羅三張作品很令人注意，格斯登尼先生寫着：『在名册上從來沒有見過這個名字，我猜想這是靑年，很同情於柯羅的手法。這確是個善良的畫師，不過要愼防摹倣哩。』

1864年的沙龍，就沒有像上屆那樣的嚴酷，錄取了辟沙羅二點風景：「麥

隴河岸」，「到羅盧貴榮之路」。目錄上寫着他的住址：「旺夫路五十七號」．註着「柯羅，恩東梅爾畢之學生」字樣。那時他結婚已有二年，辟沙羅夫人於1863年二月二十三日給他產生第一個兒子叫做陸新思。辟沙羅到聖依脫去住了些時候，巴黎留下一個通信處：「伯提堯爾大馬路二十號，朱依而妹先生轉交。」

註脚：

1865年的沙龍，他陳出一幅「麥隴河岸之麻田」和一幅「河濱」，還有同樣的「柯羅是恩東梅爾畢的學生」這個痕跡，時常在他的畫幅上顯現出來，但是：他的「冬之麥隴河岸」一幅，又在1866年沙龍出品了，目錄上面還有「恩東梅爾畢的學生，住在鮑都依司的愛瀰停路」翌年(1867)沒有他的出品。

1868年，目錄上面所寫着他的住址：「羅盧嘘路108號」，作品是「經業路

角」和「愛瀰停」。1869年的目錄上面是：

「莫孟特街九號，伽本子愛先生宅上」，——風景、「愛瀰停」。

我們由此可以觀察得出從1866年以後辟沙羅的藝術在根底就有了變化。柯羅的影響一張一張減少，這藝術家的手法一變平淡而爲極濃厚的。陰影部份在黑的色調漸次光亮，全用黃，硃磦，紫綠明亮的色調：風景裏面，雰圍氣的表現尤好。1865年冠在他名字上面的，「柯羅的學生」，到1866年不是就沒有了。而到1866以後，不就連「恩東梅爾畢的學生」也脫除了！辟沙羅畢竟是獨立的，是異於庸衆的，因爲辟沙羅的獨創能力是始終一刻都不甯地在開拓路途，而辟沙羅之人格與這點就分裂不開來。蒙莫街司的風景，羅盧貴榮的風景和他在羅哀西勒地方畫的風景；顯然有不同的地方。外形反像拙劣，不但手法完全不一樣，精神的活動，亦見得他對於生活有更激烈更深更強的感覺；我們把這點拿

來和柯羅相比，就覺大相徑庭，他的風景上也是滿充着光綫和空氣，大可以說和席斯來，魯諾阿，莫奈等相類似。

1870年普法戰爭發生，幾個稱得是辟沙羅的朋友，不得不大家分手星散，爲國效勞；孟奈做了護國軍參謀部一位官員，彭斯勞在軍隊前哨於十二月二十八日和蘭地一戰，可憐就喪了性命。塞尙此時已從巴黎歸到家鄉。耶司莫奈決意走和蘭。那時辟沙羅東蕩西游，如同無椗之舟在海洋面上飄泊，零丁得委實可憐。在畫友陸多赫克彼得家中停了幾個禮拜，就去魯福哥，又到馬揚勒，然而到處都不能安適。只好決意尋到英都倫敦一個妹妹那裏去。在那裏遇着莫奈。他在荷蘭徧游過後，回到巴黎。這時正是戰雲密布，自知不是安身之地，便也別了祖國來到倫敦，二人約同在一處製作，辟沙羅尙在諾無特、西特恩等地作風景；他們有幾次試把作物送到皇家美術會出品，可是英國的審查員比巴

黎的更苛刻，更冷酷，拒絕不錄。在國家美術館對於透恩納的藝術，二人都有過銘感。如透恩納的「喀萊河口阿爾坡之海路」，「濃霧中之太陽」，那畫幅上用不同的手法，表現熱烈的感覺，比他們要豐富。因爲透恩納之對於莫奈，辟沙羅，如波宋之對於透恩納，那些光輝的畫面，遂激起莫奈，辟沙羅，在色彩上更深一層的革新。

爲逃避巴黎軍事暴亂而來到倫敦的辟沙羅，在倫敦停住不久，感着環境的惡劣使他生厭而想念歸來，寄給杜黑信中有下面一節：

「……我在此地僅可再留一些時光，能夠立刻回到法蘭西，我就立刻回來。親愛的杜先生：我是不願在此勾留下去了，時間愈久，愈覺得法蘭西是怎樣的美麗，和偉大慈愛；在此地則大相懸殊。我們外人領受到只是藐視，卑猥使人難堪的鬼臉，嫉妒，猜疑，利己之心，偏激尤爲厲害。此地

絕無藝術，一切事物，都是商業化的。

「一點兒事情都沒有做，僅有都蘭丟爾向我買了二幅小畫。我的畫固然不易了解，但也不盡然；……」

1879年，這又是他作畫最力的一年。畫的是鄉下人日常生活的狀態，深深觀察農夫婦們工作的姿態，時把他的作物送去給幾個熟悉的鑑賞家看。杜黑是他最敬愛的，這年剛從日本游歷轉來。

年青的風景畫家和他連絡的是鄰居一位二十六歲的魏堯，其後就是塞尙。他在家鄉停了數月，同妻子來到阿意斯，在這處幽靜地方，他們時常見面；見着面總是彼此交換藝術上各人的意見和經驗。這時在亞根到依地方，專靠一己的才能和觀察，努力追求光，和色的莫奈，也時常同辟沙羅晤面。不過我們要知道辟沙羅在友伴中，總是孤寂沉默的時候多。儘管大家拿他來取笑，他並不

想把顏色給人看，嘴唇上，筆頭上，都沒有一句誹謗人的話。每次友誼中偶然起着衝突，經辟沙羅來分解，雙方洶洶的激情，頃刻就會在這位和氣的兄長面前冷淡下去。

可是這樣忠厚的人，所處的環境，物質的壓迫和家庭的牽累，都不絕地向着他示威；使他不時戰慄。在他方面，自己的藝術愈加心研究，就愈超脫了庸流卑俗。得人同情，向他購買畫的人也就稀少了。這並不是他把價格增高的原故，這年十月間給杜黑先生信上說：『我連一個蘇（法國鈔名）也沒有得化了，作畫很多，我希望今年就這樣，什麼都不缺少，平平安安度過年關。現在正在畫一個牧女同着幾條山羊，二十法郎足矣！』其實他這時還在風景裏面計劃加添幾個人物的地位，來看他作畫的，一個個無不覺到辟沙羅這時正在追隨米勒，——這是一位製作田園風景的畫家，畫幅裏的人物和背景，因爲地平線過

高，以致人物就像和背景不發生關係，但這決不是摹倣之結果。況且辟沙羅表現的模型是非常眞實，加之那位接近平民生活的畫家米勒，從他的勞働農夫播種的姿勢裏面，可以看出平民生活之慘苦。在這種地方我們這位辟沙羅對於他的人格是表示十二分同情的。所以他自己對於「性格」的表現，實在也有自然主義畫家在巴爾比仲牧場上作深刻的觀察，批評辟沙羅有模倣之嫌，這眞是沒有下過考查的人說的話。他們二人藝術的根底，一個是以慈善爲懷，是仁道的；一個是仗着智慧的感覺，是日常生活的，這個區別，不僅可以劃開二個獨立的藝術家，還可以藉這點看出二個時代，二個派別，二種感覺。

辟沙羅又走來和塞尙握手了，這是1873年夏天的事。塞尙在呵溫給「縊死者之家」，就有人帶着固持的口調說這位耶司畫家的追求大有影響於辟沙羅，這話又不可靠。這時他並不滿意於他的朋友，他是追求更鮮明簡素的色彩，表

現物體不見有色調推移，而他的克來阿地方人縱放的氣質，就成了塞尚內心憂鬱的對敵。在他二人藝術的外形上說，塞尚因是而成其雄厚莊嚴，辟沙羅則筆觸縱橫不拘，色調明亮；這年十二月八日很快活地給杜黑先生信裏說：『從你搜尋五隻脚的羊（言其不易求得），直到現在塞尚能夠使你滿意了；因爲他的作物很是奇特，看起來式樣又很齊整。』

1874年二月辟沙羅有七點作品陳列在賓洪旅社拍賣，一張靜物，二百七十法郎；二張風景道路鄉村街道，漲到三百二十法郎，和三百五十法郎。這是多麽奇怪的事啊！「叢木中之道路」，竟漲到七百法郎，還有一幅「阿意斯稅關局」抬高到九百五十法郎、「從來沒有的」，他把這事情寫給杜黑先生，滿臉都是喜氣，快活得什麽似的，連續寫着『我的畫能漲到九百五十法郎，個個人都狠驚異的。』

當時一般新進畫家，一方面對於自己的藝術，持着極懇切探求的態度，一方面就不顧到社會的嘲笑諷譏；盡着能力，從事藝術運動。從1863年沙龍以後直到如今，宣傳藝術的熱心，曾未減少絲毫。到1874就有個新組織成立，定名爲「無名協會」。前沙龍二週，展覽會籌備就緒，於四月十五日開幕。

辟沙羅陳列作品五幅：菓子園，霜，雅西之栗樹，鮑都依司村之公園，六月之清晨，都沒有賣去，這個可憐窮苦的藝術家，也不十分掛念擔心，三個月在愛彌停愁苦地過去，第四個月裏面仍熱烈地作畫，十月到了，自己同着妻子被朋友彼得接到蒙福哥去，十月二十二日有書信給杜黑先生說：「正月以前我不回來，我要製作幾幅鄉間的人物和家畜。」到十一月十一又說：「我想把我研究了一月的樹林暫時拋開，回到鮑都依司，還是研究人物。」1875年六月十二日又有信給杜黑先生說：

「我也曾經幾度思索，結果和你同我說的一樣，以爲一幅重要的人物畫，須在外光中製作。畫題不成問題，最感困難的還是不易搜到一個情情願願不失本性的模特兒。有人使用金錢的能力也未嘗不能辦到，唉！這正是我所缺少的。沒有自然無須去想完成一幅佳作，但自己天賦的才能更應得去發展。……』

現在不妨帶着說說印象主義誕生時期的景象。一個孤單單的團體，重要角色就是莫奈，席斯來，辟沙羅，魯諾阿等數人；得到文學家之帮助，出於藝術思想之一致。然繪畫之新生命決不在幾個文學家手中，如想產生內容充實，有生命的繪畫，就非畫家自己出來努力不可。印象主義的運動固然旗幟鮮明，攻擊批評界思想之守舊，一般社會因循惰性之頑固，因爲這些腐敗思想勢力之緜延，足使鑑賞者無所適從。觀衆之心目，易受其迷惑，藝術前途，何堪設想，

這是對外的。對內是要求繪畫本身之獨立，能脫文學之拘束，樹立繪畫之尊嚴，繪畫不是爲宗教道德的；繪畫不單爲歷史文學的，印象主義畫家作的肖像，風景，靜物，都是浴在光綫裏面有生的跳躍的。事物是由視覺上反映出來的，是用筆觸傳達出來的。外形是熱烈的，內容就在這一筆筆直爽的筆觸上面，和明亮的色調上面，是暗示的，不是叙述的；物體性格的認識，是體驗的，不是隨意去思考的。因此，這種畫面在當然能鑑賞的人就不多了。幾個比較清白的鑑賞家，出了錢購得幾幅他們的畫拿回來，因怕受到來賓的譏笑，就連自己的客廳上也不敢掛了。受屈的繪畫，都蘭丟爾，馬爾丹，但貴，這幾箇鑑賞家確是清白的，認定印象派將怎樣表白而使人確信印象主義必操勝利之劵。終有一日，然在何日呢？這些貧寒的畫家豈可不吃麵包來幹文化上的事業嗎？「將怎樣生活？」當1875年的時候，這是對於這般畫家一個普遍的問題。

問題呈出了，誰也不能解決，最大的痛苦也就接踵而至，少則十年，——從1875年到1885年——沒有一個不受到嚴酷的壓迫而停止他們的工作；窘迫難堪之際，亦惟友朋間互相接濟。孟奈曾向杜黑先生陳說：『莫奈在困迫中，願人選擇十幅廿幅，而報酬僅索一〇〇法郎。』席斯來用到僅剩一個蘇了。至於魯諾阿——這時他在作俚歌——寫信和朋友說：『午前應需四十法郎，吾儘有三個。』這種情形在這羣青年中，天天都是一樣的。1875年竇洪旅社賣畫那件事情的背後有幾人想到這麼一段令人酸鼻的不平。

展覽會到 1876 年四月十一日又在都蘭丟爾家舉行了。辟沙羅陳列了幾點「鮑都依司」的風景，這次出品會員僅有十九名，較1974年少十一人。有的緣於怯懦，怕受攻擊，有的却也因爲和印象主義並不發生何等關係，當然也會逃縮的。

第三次展覽會在1877年，假保勒特街六號剛刷新過後第一層樓上爲會場，四月開幕，標名爲印象派畫家展覽會。出品會員一共十八名，辟沙羅介紹他的朋友彼得入會，哥更從1874年後就他去，所以不在內，還有一位新來的廿三歲年輕少年的哥德，也加入出品。

辟沙羅的出品，——「阿意斯的河岸」，「公園」，「菓樹園」，——是最有個性的。三張手法一致，像轟動的筆觸，全不見平塗的地方，也沒有刹那光輝的迷離，只是用最大的和諧，來支持着光輝如綺羅的色彩而富有抒情味。此會閉幕後，復又把衆人的作品，陳列在賓洪旅社出賣，很得不到羣衆的了解。辟沙羅幾幅價目列下：「克羅司之春」106法郎，「休息中之收穫者」，130法郎，「小路」，200法郎，「梨花樹」，230法郎，「蒙福哥之大梨樹」，130法郎。

這年夏天又爲經濟窘迫的原故，憂愁萬分，每天在鮑都依司附近一帶村鄉

東跑西竄，有時近在路道傍邊凹下去的地方豎起他的畫架，或在斷垣枯瘠莽莽長着野草的園裏面，畫那年老婦人在培壅他的薔芋，輕年女子在看守他的羊；畔沙羅在這純樸無垢的自然面前，來不及安排畫幅，預備調色板，快愉之極。忽然想起一樁什麽緊要事情，匆匆收拾畫具，趕着火車到巴黎，去搜羅了二十五個法郎，全拿去辦那繪畫所必需的物件；這樣的窮竭，是我們料想得到的嗎？

有位歐振麥倏先生是時常同這般窮畫家在一塊兒的，——他死在1906年——在他的手札裏有下面一段：

「那時候我住在弗爾提大街一間商店當中，裏面全飾着印象派畫家的作物，在頭上有魯奴愛繪着艷麗的花葉線紋，有畔沙羅塗幾筆粗粗筆觸的鮑都依同風景，莫奈此時用到只有一個魯意了，還高興走來看看這事情是怎樣進行

的。二年光景，每禮拜三這天，我的朋友和我總集會在一處，用吾的妹妹親手做的晚餐。有一晚辟沙羅還沒到，魯奴愛嚼着餐後的果品跑來，大家正在談着這天的經過，手裏拿着一張畫，要尋個地方來安置，就有人用着婉辭對他說：

「你來得太遲了，辟沙羅剛從此地出去，我領取了他一張畫，做做好事，他是有家眷的，窮苦的人！」這末尾四個字，說了幾遍，把魯奴愛激起來了，嚷着道：

「……一個好孩子的聲音，鼻子間的筋肉，裝出一個時常爲他做出的神氣，我是沒有婦人的，是沒有孩子的，就該餓死嗎？我的境遇，是和辟沙羅是一樣的，可是，說到我，就沒有人來說句『窮苦的魯奴愛嗎？……』

辟沙羅有幾次窮迫不堪了，仁慈的歐振麥核先生就約他來到他家中，一伴吃，一處談論。辟沙羅是直爽的，他的貧苦是不瞞人的，給麥核先生的信，說

到自己生活艱難的地方很多。

『親愛的朋友，你的恩情我收到了，我二幅從20到50法郎的畫幅，畫的都是秋景。還謝謝你給我的興奮……這二幅確都是優美的習作，尤其是那間紅色房屋，我沒有畫過比這個更好的。』

『我決意停留在巴黎，(1878,八月)但剛才接到我妻子來信，她又是怯弱，又是寒心，照理我是應該回去一趟，在巴黎僅有十五天，他事沒有，無非又是病窮．過着這種可怕的危迫，我實是無法避免。』

印象派畫家之困迫，却也不是辟沙羅一人，莫奈，魯奴愛，席斯來，沒有比辟沙羅更好，不過因爲辟沙羅天性忠厚，一會慘聲遂都紛紛在他發給朋友的信箋上透露出來。總難得有都蘭去爾先生屢次耐性地幫助他們，使他們卒得脫去物質的壓迫，完成他們的事業。不過提起當時的景況如此慘澹，寧無感慨！

像莫奈那樣熱烈的份子，在討論第四屆展覽會的事務時，也不免使他灰心，席斯來告退了，魯奴愛熱戀着沙龍，他給杜黑先生信說：「幾乎完全爲着生活而活動，我是辦油布顏料的錢，都沒有一個蘇了。」此次展覽會惟有辟沙羅一人起勁。

展覽會終於在四月十日舉行，魯奴愛，席斯來，馬依襄，都沒有出品；新加同志很多，有羅甯，勞倍，亨利蘇姆，馬利喀司，倍藍克孟等；「印像派畫家展覽會」這個名目已不用，改名爲「獨立派畫家展覽會」這月過後，沙龍開幕，魯奴愛最著的肖像畫「喀朋特爾夫人和伊的小孩」出現，五月二十七辟沙羅寫信給杜黑先生說：『魯奴愛在沙龍獲得巨大的勝利，我相信他出頭了。榮幸之至！』

後二年第五屆展覽會，頗形冷淡，到1881年舉行第六屆展覽會時，觀衆和

輿論倏然蘇醒；會場殊爲踴躍而有同情。這是莫奈和辟沙羅經過一番奮鬥和苦境而得來的；辟沙羅於1882年二月二十五日給杜黑先生信說：『不願奔身於金錢，只想有中等的報酬而源源不絕已很滿足了，最怕回到過去的時代。』

第七屆展覽會開在聖呵峨赫路，收場很好。迨後辟沙羅舉行個人展覽會，舉行過後，莫奈繼着；莫奈之後，魯奴愛，席斯來連續着。復又到倫敦在新橋街卅三號舉行，辟沙羅十一幅，英國鑑賞家仍舊拗執地全不能了解這種新藝術的趣味。

後來辟沙羅在羅庵作畫，遇見哥更。哥更受到辟沙羅的影響，以這期爲很大。彼此非常要好，相親如兄弟，替哥更搜住所，引導他去見幾個朋友，介紹給他幾個鑑賞家。

印像派窮苦畫家，受到各方面的壓迫，到1885年才算得伸一伸首，透一透

氣；但是這種享受也是細微之至的。

現在要轉回來說說這十年困迫中的辟沙羅的藝術了。他的獨創的色調臨分，得益於1874年住在蒙都哥的朋友彼得家中時，直到1882年在鮑都惹司作的風景和農夫。其間最盛時期，還該算到在意斯德法蘭西畫那樹葉和土地的顫動的厚脊，使他的手法，運用色彩得到廣大的開展；在和暖華麗的勒彼得描寫空氣的細微，光線的幻變，和人物的姿勢，都勝於印象派其他畫家。

辟沙羅有過幾年喜作水彩畫，1878年在彼得家中用水彩繪風景。1881年有鄉村節日，1883年的收穫，葡萄之收穫；往後又有花，秋，虹，牧畜，晨，雪景，這些作品，不僅是因為調子清新的原故，使人易於感動最有趣味。是他利用紙張的光滑，畫出的風景人物，都有出神入化之粗大和諧。1878年油繪的趣味，反不及水繪之濃厚，使用生動的筆觸，專表現些瞬間流動的物象。印象派

畫家在水繪上表示他們的手法，注重光線和空氣而得良好效果者，當以辟沙羅爲最顯著。

他的色粉風景有「阿温茅屋」，作於1879年。色粉肖像「草堆旁之婦人」，作於18185 年。在巴黎曾繪過幾幅街路市場的粉畫，如克李施大街，用粉條不見粗厚。在1885年所作「文來勞」，「支宗之散步」，和189[illegible]年的「看羊婦」二幅上，尤爲顯明。他的鉛筆畫，亦很出色。

1886年五月第八屆展覽會在那費特一號開幕，此時的辟沙羅已與席年克，蘇哈相識，他的色調分析的畫面，自此達於極度。調子尤其激烈，「巴仲角的風景」，面上光的顫動，筆筆都是鮮明活躍的，所以費尼翁著的那本「印象派畫家」在序文上就稱：「革新的辟沙羅，席年克和蘇哈，」一書中說及辟沙羅的地方有：「他的表現手法，直追上新印像派畫家嚴密的分析，散排着色調作那陽光

下的風景，正像開着茂盛花的菓樹園一樣……」

1890年從二月到三月辟沙羅個人展覽會舉行於包賽溫那東廳。文豪芝夫代他作了一篇序文。1892年二月，又在都蘭丟爾開過一次，他的聲名一天天伸展起來。這時的作品有張「鄉間」，賣2.100法郎、和「高角路」，賣1.400法郎。從此他的畫被人珍視和收藏起來了！這時辟沙羅已有六十歲，鬚髮全成銀色，神態漸衰，生在左眼上的瘤，使他很受痛苦。這時候，這位藝術家，該當享一享清閑之福，然而高壽的辟沙羅，還是用着從來沒有用過的氣力在製作上不斷的努力！

他一生最後的十年間，都不斷地在藝術上努力追求。到處旅行，常常在比利時英國，有時百曉尼。又到羅蘭，到狄波，到哈佛，直到1903年才回到豆依勞時慕爾街自己建的住宅。

家中有五個男孩，一個女孩，第三個早遭夭折。六個孩子叫做新陸思，喬治，馬佐庵，羅東爾飛，羅東，愛彌兒，都有藝術家的氣質。

純厚誠實的辟沙羅，外相莊嚴，沒有和他交接過的人，就認他有怪癖。爲人傲慢，怕與他交接。其實，只要你願意走上他前去，立刻就覺得自己的成見實是誤會。他一雙常時使他感受痛苦的眼睛，却很光亮，有人來到他面前，他二眼就同嘴角一同微笑起來，幾次還滿含着藝術家之愁苦悲哀呢。實際上，他對於一己之痛苦還很輕視，而願替旁人打算；自己窮困不濟，還很樂接濟旁人。當1891年四月間，他與「光術學會」發生了關係，他還是担任該會的事務。穿着一件黑色的絨衣，大踏着脚步，踱來踱去，竟不像是個白頭髮，白鬍鬚的老人咧。

辟沙羅尤表同情於下級社會可憐人，他雖不是社會改革家，他的努力全在

於藝術上，但是他對於一般社會運動的思想家，都有過關係。法國現存的無政府主義運動者，思想家高哈佛在困迫中做他們的事業，刊行「叛徒」雜誌缺乏經濟時，辟沙羅常自解囊濟助。沒有錢，就送幾幅素描或水繪畫，多少總是施惠於人。克魯泡特金在巴黎刊行的「新世紀」辟沙羅曾在書面畫過一幀勞動者。

這樣偉大的藝術家，肯犧牲自己的藝術家，本應該還可以多活幾年，無奈眼上的瘤隆，給他的痛苦太大，氣力不持，竟於1903年十一月十三日殞於慕爾街本宅。

國畫上題詩問題

汪亞塵

從來國畫家製作山水畫，雖不像現在洋畫上的方法去實地寫生，但是國畫家酷愛自然的程度，確和洋畫家有同樣濃厚的趣味；歷名山，經大川，開拓胸襟，同時領會自然界的奧妙，這是我們可在已往的國畫家尋出許多的事蹟。他們在表演時候，都能夠把經過的印象反映出來，這全是用他們豐富的想像而成。想像出來的那些結構，雖不是如某處某山，某地某水一樣；但是我們在優良的國畫上見到許多的結構，確都是從各處見到的景色上來做一種集合的表現。集合的地方，含有象徵的意義，他們那些單純和樸實的表現，可說是作家超自然心靈的表出；這是東方藝術上最優秀之點！使我們，不惟我們，簡直使

全人類戀慕而玩其深味於無盡。

中國畫很注重「詩意」，像王維的作品，後人說他「畫中有詩」。所謂詩意，是種自然的節奏，含蓄在繪畫當中，使人見之，能生起極大的感動。然而歷考元朝以前的繪畫，並沒有詩句題在畫幅上，他們把詩意暗示在畫幅之裏。到了元朝以降的國畫家，常常題幾行詩句來表出一幅畫的意思。有時並不符合於畫幅，往往詩是詩，畫是畫，格不相入。近代的國畫上，更顯出這個弊病，不管繪畫本身的韻律如何，只要題上了幾句因襲的詩句，就算得了詩意，相習成風，舉不爲怪；其實是失却繪畫的原意了。時至今日，名爲大家之作品且然，其他可推想而知的了。所以現今之中國，幾乎不見東方純正的藝術品了。本來詩意要從繪畫的本身上看出，而今拿詩句來說明畫意，有時從所題的詩句上，常常看不出畫意的所在，強作湊合，勉裝舊句，一幅國畫，滿目皆是這種傾

向。國畫之衰頹，在此不得不說是一個原因。

現在國畫家的口裏常常說：『畫上題頭，是很重要，有時畫雖不好，只要寫幾行詩句鎮壓鎮壓，字要寫得好，很可以補畫的不足。』我要問：還是以繪畫為目的？還是以「詩」「字」為目的？如果以「詩」「字」為目的，那末，請你寫幾幅字或幾首詩，也可以表現你的藝術。何必把主體的繪畫看輕，反拿體客的「詩」「字」看得這樣重呢！這種虛偽假飾的藝術，皆由一般無聊文人種下來的毒，他們以為繪畫是文人的餘事，會寫字，會做詩的人，就可以提筆畫畫，看得繪畫就非常輕飄。其實眞正的畫家，他們的技術學問，都應該在文人以上！所以眞正的繪畫，決不肯「喧賓奪主」地去做那些假飾的工作。國內高明的藝術家，或不以余言為謬？

原书空白页

表現主義的解釋

俞寄凡

對於表現主義的理解及解釋，是依評者而不同，即被稱爲表現派之藝術家，亦依論者而異其選擇。例如：排爾(Herman Bahr)於一九一四年，發表他們所作的「表現主義」，一括印像派以後的反印象派者，稱之爲表現派，即立方派體，未來派，亦被包含在內。至夢拉發愛爾(Max Raphael)於一九一五年，所發表的「從崇耐至批卡沙」把谷更及馬鉄斯均歸入表現主義中。台利(Max Deri)於一九二〇年，發表之「十九世紀之繪畫」中，認化特拉(Hodler)爲表現主義的畫家，而把谷霍谷更叟曾奴三人，斷定是從主觀的自然主義至於表現主義之過渡期的藝術家。所以實際的作品，各評家的解釋，亦有若干之差異。

脫離了從文藝復興以來，幾百年間被撫育的「自然接近」，而努力趨向反對的方向，可說是最近藝術之傾向。這傾向，是基於把主觀從客觀的拘束解放，把自我表出於外界之要求上的。所以排爾氏之解釋，包括最廣，晚近畫界之新運動諸派，實可以綜統於表現主義名稱之下。然現在爲了解的便利，故區別立方體派，未來派，而狹義的解釋表現派。不過狹義的表現派中，帶立方派之傾向，及未來派之色彩者亦甚多。

惡斯盃（Max Osborn）在他所作的「藝術史」中，論現代之美術，把叟曾奴，谷霍，谷更，馬鐵斯，當做表現主義的先驅者，更把立方體派未來派，是從表現中分出諸國的代表作者。

表現主義名稱之由來，無從追溯。是十九世紀末二十世紀初所生之新術語，是對於印象主義的一種新主義。從多數的人們說起來，最初用這意義的

「表現」二字者是法國的馬鐵斯。他定自己藝術之追究目的是「表現」。然這新藝術之名稱，是否因此而起，實不可知。法國的畫家，海爾范(Julien-Auguste Herve)確在一九〇一年，於自己的作畫，用這新名稱。至於一般的使用實是雜誌「Gil Blas」的美術批評家華在爾(Vauxeilles)之力。

表現主義及忠實的描寫外來之印象，而以爲表出藝術家自身內心之律動，醱衝動，才是藝術之眞諦。重形似者，是外界之奴隸，故因努力於依主觀之躍動奔蕩，以變形外界，改造外界，使隸屬於自我。換句說，主觀之解放，對象之克服，創造權之獲得，均是要點，故所用色彩，宜充滿的表現，輪廓宜雄勁而多意味，形態之細部，可不必注意，把他單純化，不妨暴力的變態。他們的作畫，厭惡自然的幻影(Illusion)而表現自我熔爐中之創造形態。因爲人類之初期，元不是奉信自然者，是同格而立於創造之地位者。所以對於文藝復興以

來，把尊重自然，接近自然，當做要詣的一切藝術，大加反抗。他們所以讚美峨特克(Gothio)藝術者，亦因峨特克藝術之形式，並不是自然之幻影，是感情之傳達，所以是表現的。他們更讚賞不忘峨特克之藝術者，如德國的，珩流范爾(Gruewnael 1469—1510)及西班牙之珩來珂(El Greco 1548—1625)，他們當探求沒有豫想之感情，及感情生活之方法的可能性時，從黑人的彫刻，自然民族的藝術，古代的繪畫，及小兒農民之美術上，得到不少的援助。於是破壞從來之形態，世界的運動，漸漸的熾烈，法國的羅沙(Henri Rousseau 1545—1610)以至純之心，作一個牧歌的小兒的現實。他所作的風景與人物，有玩具般的特性，全幅充滿着夢想，從自己之自由的繪畫空想，創造新的現實。形態的變歪，至羅沙而漸著。

崇美

John Ruskin 著
劉思訓 譯

——「近代畫家」卷一第四章——

（Sublimity 一字，有人譯爲崇高，壯美，我今姑譯爲美美。思訓識）

我承認濮克（Admund Burk 1730-英人），著有「崇美與優美」The Sublime and Beautiful （一書）的崇美論裏面有不少靈才，因爲其中曾述及「自存」（Self Preservation）也。世間所以爲最重大之事，莫過於死的了，世間之能令思想感覺發洩至極細微的東西，恐莫如死的熱慮的了，故凡一切關係死的事物與夫吾人所不能抑制的危險以及勢力，在某種程度之下皆是「崇美的」(Sublime)。但是，眞正感覺的偉大或崇美的起發，並非由於死的畏怕，却是由於死的熱慮，

並非由於吾人生來便有的「自存競爭」和「自存驚怯」，却是由於細心地度盡這步厄運。我們從這步厄運上得到最高觀念，或將這最高的觀念傳達出來，總是在我們「反抗」的時候，而並非在我們「退縮」的時候的。在恐怕的驚惶中是沒有崇美的。假使我們跑到大山面前，哭道：『倒在我們身上罷，』到小山前，哭道：『傾覆在我們身上罷，』或者在預逆的平靜態度中說：『雖然皮膚蟲把我全身毀壞了：但在我的肉裏面，猶能看見上帝呢。』就拿這兩件事來說，試問在那一件事裏面我們可以得到崇美多些？

自存的感覺，於崇美固然是必要的，但其至大的動作，實於壯美是完全破壞的，反之，則一般儒弱之儒，他們對於崇美的感覺，也是不能得到靈機的。那末那一種觀念可說是崇美的呢？曰，悲壯(Greatness of Suffering)的觀念是崇美的，而此觀念不必一定是我們自己的，如果我們自己不遇苦難，於他人之

災難痛苦上，加以熟慮，其所得之靈機，也是同樣崇美的，箇中原因，並非因爲災難痛苦的本身是崇美的，只是因爲災難痛苦的熟慮，既能奮發我們的哀憐性與剛毅性，便能提高我們的思想，而使一切卑鄙思想，沒有產生的可能。

但是，優美不常常是崇美，雖然有許多種物件上的美，如濮克所說細微是他們要素之一，可是沒有細微也可以有美的，而這一種的美却是崇美的源泉；凡不諳這一點的人，那末他對於藝術的理念之意義，還沒有明白。

我把崇美之源歸於偉大（Greatness即壯之意），我的意思不是說這樣一來我便可得一完美的理論了，我却是根據於攷察的，我的根據是：我們思想因事物而提高時，便得見崇美，換言之，凡思想所熟慮的東西，比之思想要高，而思想却覺得這正是這樣，在這種時候，便得有崇美。(Sublimity is found wherever anything elevates the minds; that is, wherever it contemplates any-

thing above itself and perceives it to be so。）這是崇美的語言方面的意義，俾今後我們對於此字更可明白 俾爲辯論之根據，比較其他偏於形而上的或過於限制的定義，則清明多多了；至於這定義的對不對的證實，在他應用到藝術的各支部時候，自能顯見的。

印度藝術

劉思訓

研究西洋藝術的人，若是再看印度藝術，便可以明白東方是東方，西方是西方，他們藝術上兩樣的地方是顯而易見的。現在且看他們各自的藝術觀念是個怎麼樣子。

西方人以爲藝術是一種「眼見的自然」的摹倣。從古希臘的彫刻家到十九世紀的終結——或到今年西歷一千九百二十六年——西洋的藝術家和一切藝術運動，勉強除了雪瑪堡（Cilmabue）喬圖（Giotto）及哥特克藝術（Gothic Art照E.B.Havell說是受了東方的影響的）爲例外，其餘部是偏重於物質；這種物質有時極美，有時極醜，但是在西方藝人的眼中，總覺得是『實在的』（Realistio）。

印度人以爲世界原是個幻景，他們想打破這個錯誤的幻景，而尋出眞理來，所以他們不受任何物質觀念的束縛。他們的藝術作品的表現只管可以自由，他們原是「一神教」的信者，以爲世界是由一種「永在的力」造成和維持的；這一種「永在力」是化身於宇宙間的各種景像和動作裏面，這種景像和動作便是印度的象徵，印度藝人把宇宙的景象動作用神來表現，可是所表現的神，並非希臘和基督教藝術的人形神，只是一種超人類的四手神，三頭神。印度藝術對於人世是沒有半點靈感的，是完全專注於「人世內存的」精神，慈悲，恬樂，活動等素質。藝術的要素是美；印度藝術的美是在於精神，而不在於物質；所以他的美可說是從物體中解釋出來的，並非從物體上抄襲出來的。

一般西洋批評家，戴了他們本鄉的眼鏡去批評印度藝術，說他們的彫刻是歪邪的人形，佈置太擁軋，節錯不均衡，是的，印度的神像彫刻，其背部極

濶，當然穿不了西方婦人的黃蜂似的衣服，圓柱似的脚，與西方的式子當然是大不相同的，這種模樣，自然難免西方批評家的大驚小怪了，然而平心觀察，印度彫刻家的技術和美的觀念，却不亞於西洋彫塑凡尼司的人（Venus de milo愛美神；西洋著名彫塑之一）。

爲什麼印度的神像彫刻是濶背圓脚窄腰？簡單回答，便是印度藝人對於物的精神有一種觀察，這種觀察使他把形體變成形體的象徵。我上面已說過，印度人以爲這個物質世界是由一種永在力造成和維持的，這種永在力他們叫做是神，神是以爲萬能的，所以彫塑的神像，必定要顯出他有各種的能力：他的背要有猛獅似的力量，所以彫塑的很濶；腰要有山鹿似的敏捷，所以彫塑的窄小；四肢裏有女子似的溫柔，所以彫塑的圓骨。這樣一種彫塑，完全是出於一種象徵。

印度的繪畫，說起來怕不僅奇怪了西洋人，就是我國人也是不多見的；原來他們繪畫的觀念是「許多表現一個」；譬如一幅畫的前部，畫的是一只奔馳疾走的駿馬，在這畫的後部，則寫這馬在吃草飲水，在一幅圖之中，描寫一件事蹟的起頭落尾。他們用的彩色，所畫的東西的大小，多是出之於象徵的。無論他們的彫刻或繪畫中，一切的花木動物都是「詩的」，並非是「圖畫的」。

從上面數十行字裏面，我們可以看出二千年來的印度藝術的靈魂是在於「腦，經」並不是在於「眼睛」。

——十月廿八日——

（完）